№ 4041.100

Bought with the income of
the Schofield bequests.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/teatrolricoesp00pedr

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA
COLECCIONADOS TRANSCRIPTOS É ILUSTRADOS

POR

FELIPE PEDRELL.

VOL. I.

LA DECANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRU

TONADILLA GENERAL

DE

*4041.00

JACINTO VALLEDOR Y LA CALLE

(1785)

Canuto Berea y Compañia, Editores
REAL, 83
LA CORUÑA

3411

ES PROPIEDAD.—Reservados todos los derechos de representación, reproducción, transcripción, etc., etc.

9.b.5
Gran 01900
b
Avinl.
5

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

LA CORUÑA.—TIPOGRAFIA LA GUTENBERG, BARRERA, 19

* * *

REPITO aqui lo que á guisa de Prólogo escribia en el prospecto de la presente publicación.

«Llega á tiempo una publicación como esta, en la cual aparece una de las manifestaciones artísticas homogéneas de nuestro pueblo, la música de su teatro. Llega en el momento oportuno, cuando la evolución moderna de arte tiende á poner en evidencia distintivos de nacionalidad y la transformación del canto popular en música dramática, constituye la base sólida, sobre la cual levantan el edificio del drama lírico nacional la mayor parte de los pueblos modernos.

«Volverá á resonar después de largo silencio é imperdonable olvido, la música de nuestro teatro antiguo, esa manifestación genuina de una parte del alma nacional; esa tradición de un gusto peculiar, que le ha infundido vida: el embrión informe de la *folla* y de la *jácara*, que han preparado el producto tardío de la ópera y de la ópera cómica española: el teatro rudimentario de Juan del Encina, que se amplifica en la *tonadilla* del siglo pasado: toda la fuerza honda de un sentir propio de arte, expresándose por medio de «la gran reintegradora de la conciencia de las razas», la canción popular transformada, la canción popular con el desgarro, la genialidad y gustos de un pueblo que sabe trocar su alegría ligera, bulliciosa y vivaz, en grito heroico, cuando en dia sangriento de lucha corre á defender su independencia. Volverá á resonar la música de nuestro teatro antiguo, la música de los *tonos* y *tonadas*, de las *églogas* y *farsas*, de los *pasos*, *loas* y *autos*, de los *entremeses*, *sainetes* y *bailes cantados*, la característica música de las *fiestas de zarzuela* y *tonadillas*, en la cual, si el espíritu genuino de la nacionalidad pudo parecer ahogado un momento por influencias extranjeras, no se perdió en nuestra raza mientras vivieron los poetas populares y sus oscuros colaboradores, los músicos, los músicos del pueblo, que *españolizaron* más y más si cabe, con el encanto de la canción popular, aquellas figuras tan castizamente españolas del gran kaleidóscopo nacional.

«Si de la música alemana y de Wagner, especialmente, dijo un autor alemán, que convenía *mediterranizar* su tendencia (1), no será mucho pedir que los músicos españoles *españolicemos* un poco nuestra música, para que no se diga de nosotros que somos «huéspedes de la tierra natal».

«Y téngase muy en cuenta que esa documentación no se dirige solamente á los musicógrafos, aunque la significación de un movimiento tal de indigenismo musical pertenezca, realmente, á la Historia: podrán beneficiarla, igualmente, el compositor militante y el mero aficionado, aquél buscando en la fuerza de absorción y de asimilación la nueva virtud créadora que le ofrece, y éste ensanchando la esfera de sus gustos ilustrados, tanto más ilustrados cuanto más eclécticos.

«Vulgarizada la música de nuestro TEATRO LÍRICO por medio de transcripciones al piano, que suplirán convenientemente la orquesta del original, cada volumen de la presente Biblioteca, contendrá una parte de texto literario y otra puramente musical (para piano y canto).

«La parte literaria se compondrá: 1.° de un estudio preliminar acompañado de las noticias históricas correspondientes y del análisis crítico de la obra ú obras contenidas en el volumen; 2.° de las noticias biográficas y bibliográficas sobre los autores de cada obra; y 3.° del asunto ó argumento de la obra ó de un extracto del mismo.»

Y dicho y repetido esto entro, sin más preámbulos, en materia.

---

(1) *Fréderic Nietzsche—Le cas Wagner. Un problème musical.* Paris, lib. Albert Schultz, 1893.

I.

LA *TONADILLA* Y LOS *TONADILLEROS*

La *tonadilla* sería á España lo que el *vaudeville* á Francia si los autores de este género de espectáculo hubiesen remontado su inspiración á la pristina fuente de Juvencio del canto popular como lo hicieran, bañándose en sus puras corrientes, los obscuros é ignorados tonadilleros españoles del siglo pasado siguiendo aquella dirección ideal indígena tan bien trazada por el mismísimo fundador de nuestro teatro, Juan del Encina, inspirado poeta y músico genial y fecundísimo.

La menospreciada *tonadilla*, y digo así porque fué moda, durante una época no lejana, rebajarla considerándola como cosa indigna del arte, es de pura cepa española. Descendiente del antiguo *tono* (*tono humano* propiamente llamado para no confundirlo con el *tono divino* ó *á lo divino)* trocóse, andando el tiempo, el nombre de *tono* en *tonada* hasta venir á parar en el modesto, etimológicamente hablando, de *tonadilla*, más adecuado que el de *zarzuela* (que viene á ser una *tonadilla* de mayores proporciones) cuyo nombre no tiene nada que ver con la música ni la calificación del género á que pertenece, aunque el tal nombre persista por una razón histórico-botánica un sí es no es inocente.

No puedo dispensarme de hacer una excursión histórica, siquiera brevísima, examinando á fondo, crítica é históricamente, la importante documentación musical que nos ofrece la *tonadilla*.

En pocas palabras quedará enterado el lector. Y para hacerlo con acierto, cedámosla á un escritor anónimo de fines del siglo pasado. «Las *tonadillas*, por lo menos desde primeros del siglo XVIII, eran—dice—un *cuatro* (1) que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la *graciosa* abajo, vestidas de corto, á lo que llamaban *tono*. Al fin del segundo intermedio cantaban otra, compuesta de coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión, pero alegres ó con agudeza y gracia. La *graciosa* cantaba la primera copla, las demás lo hacían alternativamente y, por último, cantaban todas juntas. Después se cantaron ya *á dúo* y más tarde *á cuatro*. Llamaban *baile de bajo* (2) á este género de tonadas, porque acompañaban á las voces una guitarra y un violín (3).

«Por los años de 1740 ya se añadió á cada copla un estribillo gracioso de otros cuatro versos imitando algún *sonsonete* ó voces nuevas de chiste, como se observa en las piezas de este género intituladas: *El galapaguito, La enfermedad de Plasencia* (4), *El reloj de San Fermín, El*

---

(1) Resabios de la antigua música madrigalesca.

(2) Dice mi insigne amigo D. Emilio Cotarelo:

«Bailes de bajo eran aquellas coplas sueltas, llamadas también *princesas* que en el segundo intermedio cantaba cada una de las mujeres de la cuarta dama abajo antes de generalizarse las *tonadillas*». *(Estudios sobre la Historia del arte escénico en España. María Ladvenant y Quirante, Madrid, 1836)*.

(3) Restos de aquella antigua costumbre de entonar, vihuela en mano, el *introito* de salutación á un senado arisco congregado en la plaza de un lugar.

(4) Actor. Obtuvo una pensión de Carlos III por lo mucho que agradaba á la Familia Real.

herradorcito, etc. Los compositores de estas piezas eran *Don Francisco Coradini*, *Don José Nebra*, *Don Manuel Ferreira* (1) *y Don Antonio Guerrero* (2).

. . . . . .

«En el año 1757, *Don Luis Misón* (3) abrió nuevo camino á las canciones del teatro, y para una función del Corpus presentó una nueva composición á *dúo* que fué el modelo ó principio de las que ahora (1787) se llaman *tonadillas*.... Desde entonces siguieron componiendo *tonadillas* el mismo *Don Luis Misón*, *Don Manuel Pla* (4) y *Don Antonio Guerrero*.

«En el año de 1760 llegó á esta corte, *Don Pablo Esteve* (5) y en el siguiente dió al teatro su primera *tonadilla á dúo* (6), que empezaba: *Fortunita, fortunita, no me persigas cruel*..... Las *tonadillas* en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de teatro ó en las de música, para las que se llamaba á una orquesta, cantándose dos en cada intermedio por lo mucho que gustaban: en las otras se cantaban los *bailes de bajo* hasta el año de 1765, en que poniéndose orquestas diarias, se redujo á una tonadilla en cada intermedio.

«Los músicos compositores y de acompañamiento que florecieron hasta el año de 1760, fueron, *Luis Roller*, bajo, y *Don Manuel Ferreira*, guitarrista de Parra que hoy es de Manuel Martínez, *Don Antonio Palomino* (7), *Don Juan Manuel* (que después fué cómico), bajos, y *Don Antonio Guerrero*, guitarrista de la compañía de Manuel Guerrero, que hoy es de Eusebio Rivera.....

«Todas las *tonadillas* que se han cantado hasta aquí se pueden dividir de dos modos, ó á *solo* y de interlocutores á *dúo*, *tres*, *cuatro*, etc. ó según los asuntos que se cantaban ó se imitaban y los adornos que se agregaban. Las imitaciones (asuntos) eran pinturas de amores, ya de majos y majas, arrieros, carreteros, gitanos, ya de personas de otra clase que llamaban *usías*, y ya *pastorelas*, cazas, pescas, ya remedando *chascos* y dichos y otros pasajes de vendedoras de avellanas, naranjas y otras frutas: y esto último gustó tanto algún tiempo, que las cantarinas embelesaban á los espectadores (8) por la gracia de los *chascos* ó de los dichos propios de la plebe, remedados con viveza y energía. Los adornos (9) que agregaban eran varios estribillos (10) *el caballo*, *el cerengue*, *el manguendoy*, *las tiranas*, *las seguidillas*, etc.

«El primer modo ó (la *tonadilla) á solo* puede reducirse á la poesía lírica y si contiene sátira, como es frecuente, á la satírica. Si es con interlocutores, á la dramática. En aquél se imitan las costumbres, en éste las acciones y las costumbres, formando una pieza pequeña dramático-música, con su introducción, fábula, episodio y solución á que suele agregarse un final de *seguidillas*, *tiranas*, etc. como hemos dicho.... De poco tiempo á esta parte se ha introducido la sátira.... Nos parece muy bien, entre las *tonadillas* satíricas, las muy disfrazadas y artificiosas como son las alegóricas, en que se personalizan las pasiones ó las virtudes y vicios.»

---

(1) Autor de la música de los sainetes, *El desprecio vengado* y *El tribunal de la poesía dramática*. Compuso la de 37 comedias y dramas, y la de no pocos entremeses, loas, fin de fiesta, etc.

(2) Autor fecundísimo de la música de 13 entremeses, 40 loas, 58 sainetes y fin de fiesta, 3 *tonadillas* á dúo, 2 á tres, 3 á cuatro, 1 á seis, y de la de 40 comedias y dramas, entre estos *Acrisolar la virtud*, *El alba y el sol*, *La batalla de las Navas*, *Como se comunican dos estrellas contrarias* etc. El maestro Guerrero figura como maestro compositor en los cuadros de compañías de los corrales desde el año 1753.

(3) *Laserna*, *Esteve* y *Misón*, aquéllos en primer lugar, son los tres ingenios fecundísimos de la *tonadilla*. Admira considerar el número extraordinario de las que compusieron. Cuando llegue el momento oportuno hablaré de *Laserna* y *Esteve*. Diré sólo, ahora, que *Misón*, muerto el año de 1766, compuso en el breve espacio que media desde el año que se cita en el texto y el de su muerte, 186 *tonadillas* (hablo de las que han llegado á mi noticia), 46 á solo, 53 á dos, 45 á tres, 20 á cuatro, 11 á cinco, 7 á seis, 1 á ocho y 3 generales. Aparte de todas estas *tonadillas* figuran en su bagaje artístico la música de 19 sainetes, 3 comedias, 3 loas, 9 entremeses, y la de una porción de zarzuelas y óperas, *Eco y Narciso*, *Píramo* y *Tisbe* etc. compuestas durante aquel espacio y en tiempo anterior.

(4) Autor de algunas óperas, zarzuelas, y una *tonadilla á dúo*.

(5) Los hechos y fecundidad extraordinaria del genial compositor catalán, merecen capítulo aparte en otro volumen destinado á alguna de sus obras.

(6) «La *tonadilla* al principio era cosa de las mujeres de las compañías teatrales según el turno que llevaban ó la petición del público». Cotarelo, ob. cit.

(7) Autor y compositor del cual conozco 9 *tonadillas á solo* y una *á dúo*.

(8) La Teresa Garrido, la Catalina Pacheco, llamada la *Caruja*, la Rosalía Guerrero, la famosa María Ladvenant y su hermana Francisca, la María Antonia Guzmán, *la Guzmana*, María de la Chica, *la Coronadina*, Teresa Segura, María Mayor Ordoñez, llamada *la Mayorita*, la Juana Garroy, la Joaquina Moro, todas tuvieron sus correspondientes *tonadillas* de fruteras y voceadoras con las cuales hacían gala de sus talentos en lo jocoso y afectos expresivos.

(9) Piezas de caracter popular.

(10) Eran verdaderos bailes, que *se cantaban y bailaban* por el personaje ó personajes que intervenían en la acción de la *tonadilla*.

Las *tonadillas* se representaban principalmente en los teatros del Príncipe (hoy Español, antes Corral de la Pacheca) y de la Cruz, derruido en 1859 para prolongar la calle de Espoz y Mina. Tenían cada uno sus *músicos*, entre ellos el compositor, el apuntador de música y, antes que tuviesen orquesta propia, los músicos de arpa, guitarra y violín, bajo la calificación general de *músicos* (1) y puestos en montón al fin de las listas de compañía, ¡á continuación del nombre del guardarropa!

Expresábanse en las listas los oficios diversos de los actores. Por ejemplo, en la lista de la compañía de Manuel Vallejo (1633) este actor *cantaba y representaba;* María de Riquelme y Miguel Jiménez, sólo *bailaban y representaban*; Jerónimo de Ayala *representaba;* Andrés de Abadía, *cantaba con arpa partes de contralto;* Francisca de la Concepción (su mujer) *cantaba con arpa, bailaba y representaba*, etc. La compañía tenía un personal de música compuesto de «cinco mujeres y cinco hombres, con dos arpas» es decir, incluyendo los dos artistas que sabían tocar este instrumento, Andrés de Abadía y su mujer.

He aquí los nombres de una porción de músicos más ó menos desconocidos que figuran en las listas de varias compañías.

En la de 1661 (director Antonio Escamilla) *José Melocotón* y *Gaspar Capiscol.*

En la de 1663 (autor José Carrillo) *Juan Antonio, Ambrosio de Parte, José Carrillo, José Loaisa* y *José Pascual.*

En la del mismo año (autor Escamilla) *Marcos Gracés Capiscol, José Melocotón, Diego Carrillo, Pedro Desulacar, Carrasco.*

Basta como muestra.

Cuando los teatros tuvieron orquesta propia y diaria (2) figuraba en cada uno de ellos el obligado compositor titular de *tonadillas. Laserna, Esteve, Moral* y algún otro desempeñaron durante muchos años este cargo, aquél desde el año 1736 «con ración de nueve reales».

El compositor *D. Blas Laserna*—según nota que me facilita el ilustrado oficial primero del Archivo municipal, mi buen amigo D. Carlos Cambronero, autor de una interesantísima colección de estudios esparcida por una porción de revistas y periódicos políticos, estudios que versan sobre cuestiones de arqueología, teatros, literatura, etc., dignos de publicarse coleccionados en libro *ad hoc*,—percibía en un principio sus honorarios por cada una de las composiciones que escribía, según la siguiente tarifa: *Tonadillas*, 200 reales: *Cuatros*, 30: *Pastorelas*, 40: *Arias ó Cavatinas*, 100: *Recitados con instrumentación*, 60: *Idem solo con contrabajo*, 20: *Seguidillas con guitarra*, 30: *Idem con instrumentación*, 40: *Coplas*, 40: *Villancicos*, 120: *Tercetos*, 120: *Un coro*, 30: *Un pregón*, 60.

Que no mejoró la suerte de los compositores, andando los tiempos, y que el año de 1819, todavía trabajaban con arreglo á tarifa, lo prueba la cuenta de varios *remientos* que el maestro *D. Manuel Quijano*, director en aquella fecha del teatro de la Cruz presentaba al Ayuntamiento. Dice así al pie de la letra:

«Cuenta á el arreglo que he hecho en las óperas de la Lorenza Correa (3) de orden del señor Corregidor.

«Por dos *ritornelos* nuevos en la ópera titulada *Los Pretendientes* (4) uno en el *duo* primero

---

(1) El cargo de *músico* desaparece ó había desaparecido ya por el año de 1785, siendo reemplazado por el de maestro compositor, uno para cada compañía. Vid. más adelante lo que se dice sobre esto en la biografía de *Jacinto Valledor y la Calle.*

(2) Dice Cotarelo:

«En 1763, la orquesta, bien humilde por cierto, se situaba detrás de las *cortinas*. El Conde de Aranda la hizo poner delante del escenario y suprimió los *paños*, gastando más de 20.000 duros (que habían de producir los bailes de máscara que estableció en el teatro, sin uso, de los Caños del Peral) en decoraciones pintadas, con las que se representó después á diario....» La orquesta de la época de María Ladvenant, componíase el año citado «de cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo». (Vid. ob. cit.). En lo de las *cortinas* ó *paños* se refiere Cotarelo á los situados en el fondo del tablado, por donde entraban y salían siempre los actores. De aquí el nombre de las funciones que eran de dos clases, según que la representación era de *cortinas* ó de *teatro*. Funciones de *cortinas* eran las ordinarias y se llamaban de *teatro* (seis ó más durante el año) aquellas en que se colocaban diversos bastidores pintados con perspectivas. Las primeras limitaban lateralmente la escena dos bastidores sencillos y en el fondo las dos *cortinas* ó *paños*.

(3) Lorenza Núñez Correa, actriz y cantante de mérito, casada con el galán Manuel García Parra.

(4) Como en días no muy lejanos de los nuestros dieron entonces en la idea de *nacionalizar* la música ó mejor *crear* la ópera española traduciendo al castellano las óperas italianas más corrientes. Pertenecen á este número las que en el texto enumera Quijano. *Los Pretendientes* es una traducción de la ópera *I pretendenti*, de Prividali y Mosca; *La Condesa de Collado Hervoso* de *La Contessa di colle ervoso*, música de Generali; *El turco en Italia* de *Il turco in Italia*, de Romani y Rossini, y *No se compra amor con oro* de *Oro non compra amore*, de Anelli y Portogallo.

de la dama y el tenor, y el otro desde la *cabatina* que canta la dama hasta entrar en el tono en que está el final del acto primero, 30 rs.

«De orden del Sr. Corregidor apunté ó mudé la canturia del tenor en las dos óperas tituladas *La Condesa de Coltado Hervoso* y *El turco en Italia*, para que las pudiera executar el Sr. José Galindo, 80 rs.

«Por la colocación de la letra que nuevamenle se ha puesto en la ópera *El turco en Italia*, 80 rs.

«Por haber compuesto todo el instrumental de viento en la introducción y parte del final que estaba incompleto en la ópera *No se compra amor con oro*, 80 rs.

«Por haber mudado toda la canturia de contralto en tiple para que la pudiese executar la señora Lorenza Correa en dicha ópera *No se compra amor con oro*, 60 rs.

«Por la música que añadí en el *duo* primero que cantan la dama y el bufo, y arreglar el *aria* del acto.... *(rotura del papel)* que canta el Sr. Dionisio (1) en la mismo... *No se compra amor con oro*....

«Correspondiendo la mitad de esta cantidad *(rotura)*.... del teatro del Principe la cantidad de *ciento noventa y cinco reales vellón*, y para que conste firmo la presente en Madrid á 10 de Octubre de 1819.—*Manuel Quijano*.—Visto bueno, *Antonio de Guzmán* (2).—Páguese, *Cristiani* (3).»

Las tarifas anteriores son edificantes, pero todavía lo es más la curiosa certificación que sigue (existente en el Archivo municipal) sobre las obligaciones de los compositores de música de los teatros del Principe y la Cruz.

«Don Juan Bautista Lavi y Zabala, Contador de valores de sisas en el Propio de Comedias de esta Villa. —Certifico que por los Libros de la Contaduria del Propio de Comedias de mi cargo, consta (4): Que las obligaciones bajo las cuales deben servir en las Compañias los Compositores de Música nombrados por la Protección General de teatros y Representantes del Reino por el partido de Galán que se les tiene asignado, son las siguientes:

1.ª Que ha de ser del cargo del compositor trabajar y desempeñar el encargo de tal compositor, haciendo todas las músicas que sean concernientes á las piezas que en el discurso de cada año cómico hayan de servir al publico, tanto en *Comedias españolas de representado y música* como en las francesas, *Tragedias*, *Zarzuelas*, composición de estas enteramente, *Arias*, *Recitados*, *Seguidillas*, *Pastorelas*, y todo lo demás que ocurra de esta clase en *Comedias* y *Sainetes*, supliendo en su respectiva orquesta la falta del copiante á la asistencia del clave siempre que éste esté enfermo ó ausente con licencia, por sí ú otras personas idóneas, á quienes satisfará sus contingentes las veces que se verifique suplirle sin que Madrid ni las compañias tengan que concurrir á los sostitutos por dha razón con emolumento alguno.

2.ª Que igualmente ha de ser del cargo y obligacion del Compositor componer en cada año cómico *quarenta tonadillas* en esta forma: *Diez tonadillas nuevas* al principio de la temporada de Pascua de Resurrección para otras tantas mugeres ó algunas más si las hubiere en la compañía, de modo que todas las que sean *de cantado* tengan *tonadilla* nueva, bien sea *á solo*, *á duo* ó en otra forma: Otras *Doce* nuevas para las seis funciones principales de Pascua de Espiritu Santo y Corpus, las de Octubre y Noviembre y las de Navidad y Carnestolendas, *á dos* en cada una: Y las *Diez y ocho tonadillas* restantes, también nuevas para entre año, repartiéndolas con igualdad entre las partes *de cantado* precediendo para ello, en caso necesario, las órdenes de los Sres. Protector Gl. y Caballeros Comisarios para que de esta suerte se haga la distribución con todo arreglo y buen orden y sin afecciones ni preferencia de persona alguna, respecto á que solo debe inspirarle el cumplimiento de su obligación, y la satisfacción del público, siendo de cuenta del citado compositor costear las letras de todas las referidas *tonadillas* sin que Madrid ni las compañias tengan dispendio alguno en ellas (5).

3.ª Que siempre que se note ó justifique que por interés particular ú otro motivo no cumple el Compositor con lo que va prevenido antecedentemente, ó que compone alguna pieza de música para otra compañía que la en que se halla establecido por individuo, ha de quedar excluido inmediatamente y para siempre de ella, privándole de tomar las partes que le correspondan por sobras en todas las temporadas, y lo mismo por cualquiera omisión que tengan en la composición del número do las referidas *quarenta tonadillas*, siendo de su obligación reemplazar con otras de gusto las que no agradaren al público por defecto de buenas letras ó música, cuya inspección se reserva á los Caballeros Comisarios y Autores al tiempo de su eje-

(1) Dionisio López, primer bufo. Tenia el partido de 30 rs. y en caso de no tener la compañia un tenor, «desempeñará»—decía la lista—«la parte de galán de música».

(2) Actor de carácter gracioso. Partido de 30 rs. Tenía descanso los dias de ópera.

(3) Eugenio Cristiani, autor ó empresario el año de la fecha y cantante que desempeñaba la parte de bajo.

(4) El buen Contador de Propios olvida consignar la fecha de este *ukase* draconiaco.

(5) Más adelante hablaré de esta nueva carga.

cución para que graduen el mérito de ellas; previniéndose también, que si el defecto de dhas *tonadillas* no fuese del compositor, y si de los actores ó actoras, en este caso se reputará la tal *tonadilla* ó *tonadillas* por del cumplimiento de su obligación, sin que quede obligado á subrogar otra en su lugar.

4.ª Que por todo el trabajo referido y gastos que han de ocasionarse al compositor ha de gozar el partido de *treinta reales* á estilo cómico en la misma forma que se practica con los primeros galanes y con derecho al goce de las sobras que se reparten en todas las temporadas, además de la media parte diaria, é igualmente á todos los demás auxilios que disfrutan los individuos en las temporadas de vacante, tanto por Compañía cuanto por Madrid, en sus jubilaciones que concede á los que sirven el tiempo competente ó se inhabilitan en actual ejercicio, y, así mismo, con obción al Monte Pío de las Compañías, mediante á que como uno de sus individuos contribuye con la parte que le corresponde para su fondo: entendiéndose todo esto, no dando lugar á que por negligencia en la exacta observancia de cuanto va prevenido, se le excluya de su encargo, pues, si se verificase este caso, no tendrá acción á pedir cosa alguna de las obvenciones de que se le hace partícipe por las propias compañías y Madrid. Y para que así conste doy esta certificación en dha Villa á veinte de Diciembre de mil setecientos y noventa. *Juan B.ª de Lavi y Zabala.*»

¿Quién se atreverá á agraciar con el nombre de artistas á aquellos pobres y oscuros tonadilleros al leer estas cosas? ¿quién no compadecerá el infortunio de aquellos forzados, verdaderos galeotes del público, de los empresarios ó autores, de las irascibles y voluntariosas actrices y, también, en ciertos casos, de los Corregidores y de los *Protectores* ó Jueces de Comedias?

La letra de las *tonadillas* la pagaba el compositor, y venía á costarle cada una de 50 á 60 reales. Sin embargo, en la minuta de un informe se dice:

«Hay *tonadillas* que se componen particularmente para las cómicas, que piden ellas mismas para mayor lucimiento, y *el compositor se lucra muy bien* en el interés que las lleva, que es con bastante exceso según estoy informado, lo cual se prohibe expresamente en la contrata ó escritura; pero esto no tendrá remedio siempre que penda del gusto de la cómica, aunque sea con detrimento de su propio interés.»

Que los compositores no *se lucraban bien* ni mucho menos, lo prueba la exposición que *Laserna* y *Esteve* presentan el día 27 de Marzo de 1800 en la cual «suplican que el importe de la letra de las piezas musicales corra á cargo de la Junta de Teatros y nó de la suya: que los ingenios que se dedican á escribir esta clase de composiciones son pocos y están disgustados de las actrices etc.»

Doy de barato que el interés que «las llevaba á las actrices» fuese lucrativo para los compositores hasta *con bastante exceso*, como se afirma en el informe citado, pero hay que conceder que el oficio tenía sus quiebras, dadas las exigencias á que aluden *Esteve* y *Laserna*. Para no citar más que un caso recordaré el de *Laserna* á quien en 1784 se forma expediente echándole en cara que no cumple con su obligación, que la actriz Polonia Rochel no tiene *tonadilla* nueva que ensayar y otros extremos, á los cuales contesta *Laserna* diciendo, que la mala fé de Polonia, «cascada de voz, descontentadiza y vieja por añadidura,» es notoria á todo el personal de la compañía, pues todo el personal sabe que se ha resistido á cantar varias *tonadillas* que el exponente ha presentado «á la S.ª Polonia para que elija etc. (1)» Ignoro de qué manera terminaría la cuestión, pero lo que me consta es que la exposición de *Esteve* y *Laserna* suplicando que la Junta de Teatros costease la letra de las piezas musicales, no fué atendida.

«Los dos poetas que gozaban del favor del público y de las compañías cómicas para escribir la letra de las *tonadillas* en 1791—dice mi buen amigo el Sr. Cambronero (2)—eran Don Pedro Rodríguez, que traducía del italiano y del francés y *observaba buena conducta*, y Don Sebastián Vázquez, *que no tenía estas ventajas*... Sospecho que Comella escribió letras para *tonadillas*, porque á más de su caracter, que le hacía ser una hormiguita para este género de trabajos literarios reproductivos, en el guión del canto de la *tonadilla La entrada de la Cazuela* hay anotaciones, al parecer, de mano de este autor.»

---

(1) *Laserna* acompaña copia del título de dichas *tonadillas* y de los nombres de los ingenios que escribieron la letra: *La gitana pastora*, á 4, de don Ramón de la Cruz: *Los viajantes franceses*, á 3, de Don Antonio Rosales: *El forastero*, á 3, del mismo: *La calesera*, á 3, de Don Joaquín de San Pedro: *La tarde de Maravillas*, general, de Don Sebastián Vázquez: *La aldeana y el paje oculto*, á 2, del mismo: *El viejo burlado*, de Don Luis Moncín: *El pintor mágico*, á 3, de Don Jaime Palomino: *La sorpresa*, á 2: *La elección de cortejo*, á 2: *Hortera, paje y criada*, á 3: *La despedida de la sultana*, á 2 y *La cosecha*, á 3, del mismo: *Riña de dos casados*, á 2, de Landera y *Ama y paje*, á 2, del mismo. Total 15 *tonadillas*.

(2) Vid. su artículo *Las tonadillas, Apuntes para la Historia del Teatro*, en el núm. 472 de la *Revista Contemporánea* (30 de Julio de 1895.)

En efecto, el famoso Don Luciano Francisco Comella escribió la letra de una porción de operetas, óperas, zarzuelas, entremeses y *tonadillas*, como las escribieron los citados Pedro Rodríguez y Sebastián Vázquez y casi todos los poetas menores y poetastros de la segunda mitad del siglo XVIII, Luis Moncín, Don Manuel del Pozo, Antonio Bazo, Gaspar Zavala, Rodríguez Arellano, Don Juan Marquez, Don José Orozco, Don Manuel Fermín Labiano, Don José de Cañizares, Don Joaquín de San Pedro, Don Jaime Palomino, Don N. Landera y otros que olvido, sin dejar de hacer mención, colocado aparte y por encima de todos, del celebradísimo Don Ramón de la Cruz, el último defensor y apologista de nuestro carácter nacional en la literatura dramática, que desde las eglogas del fundador del teatro español, Juan del Encina, le hacía distinguirse y diferenciarse de todas las literaturas dramáticas.

No he evocado en vano el nombre de los dos ingenios potentes. La ideal dirección literaria trazada por ellos dando carácter nacional á nuestro teatro por medio de la pintura de costumbres y manera de ser y sentir de nuestra nación, corresponde exactamente en música á la que nace del mismo Juan del Encina y llega en línea recta á nuestros tonadilleros. El canto popular hecho arte por asimilación y transformación dió el medio ambiente adecuado de nacionalidad lírica por el expresivismo de lo característico á la mayor parte de los cantarcillos de aquél, especialmente á los dialogados, como lo diera á las producciones de esos ignorados *tonadilleros* que consciente ó inconscientemente hacían bueno, poniéndolo en práctica, precisamente por aquel tiempo, el atrevido axioma que el P. Eximeno formulaba diciendo, que «sobre la base del canto popular debía construir cada pueblo su sistema.»

Del elemento popular viene la fuerza de la *tonadilla*. Olvidada completamente una de las mejores y más necesarias manifestaciones de españolismo musical, está por hacer su historia y siento llegar el primero y no tener todos los datos que desearía para llevar á término esta empresa que, de realizarla como su interés requiere, habría de reportar valiosos materiales al conocimiento de la lírica dramática nacional de la segunda mitad del siglo XVIII.

La *tonadilla* es de pura cepa española, he dicho, y de tal fuerza difusiva el ambiente en que ha vivido este género dramático, ignorado hasta por nosotros mismos, que la evolución radical producida en el estilo de uno de los compositores modernos, que todos hemos aplaudido, por el estudio á fondo de esta documentación asimilándosela por completo con aquel discernimiento adecuado á su personalidad artística, me hace esperar que si no produce otras evoluciones tan significadas como la que he señalado y á la cual debe toda su fama el mencionado compositor, no ha de dejar de influir en nuestros destinos artísticos si queremos vivir de nuestras propias fuerzas sin necesidad de ir á buscar la savia de influencias extrañas ni modificar la primera materia que nos ofrece el suelo patrio.

La menospreciada *tonadilla*, adquiere toda su importancia y entra en el terreno de su desarrollo allá por la segunda mitad del siglo XVIII. Hácese indispensable por el hecho mismo de la decadencia de la literatura y de la música. Como los géneros no los inventan los sabios sino que los crean las necesidades, siéntese en aquel periodo la necesidad de variar los espectáculos dramáticos, enojado como estaba el público que se sabía el repertorio clásico de memoria, y pedía otra cosa, intransigente en su enojo contra los descendientes literarios de Calderón, Lope, Tirso, Moreto y Alarcón y contra la predilección que por lo extranjero, música ó literatura, demostraba el vulgo ilustrado; la *tonadilla* se impone, busca la savia en los géneros similares más ó menos bien definidos, brota con expontaneidad típica de todo aquel revoltijo de *tonos*, *tonadas*, *pasos*, *églogas*, *farsas*, *loas*, *comedias con música*, *fin de fiesta*, *caprichos harmónicos*, *fiestas de zarzuela*, *autos*, *follas*, *mogigangas*, *entremeses*, *sainetes y bailes cantados*, que sazonados con música que vive de sus propias fuerzas á pesar de estar colocada en los intermedios como un accidente secundario de la representación, atrae, cautiva y es el aliciente que anima al pueblo.

No importa, no, que los gustos afrancesados ó italianizados de los petimetres, los abates y pirracas y toda aquella balumba de tipos decadentes hayan relegado á los *tonadilleros* en el limbo sonoro de una orquesta primitiva, pobre y raquítica: no importa, no, que aun viviendo

como de limosna con una orquesta de murga, rara vez compuesta de más instrumentos que un par de violines y un miserable contrabajo (1), ella sabrá meterle los diablos en el cuerpo al público, y en su españolismo conservarse libre de influencias agenas. Más, todavía; para que la parodia y la caricatura adquieran todo su relieve por la ley de contrastes dramáticos, el músico sabrá componer música á la italiana ó á la francesa si se trata de ridiculizar á una operista ó al famoso modisto *Monsieur Trictac* de Don Ramón de la Cruz: fuera de estos casos será español, español á macha martillo, español con todas sus buenas cualidades y sus defectos.

La *tonadilla*, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura que se reflejó, como era natural, en las costumbres, y contra el italianismo de la música.

Compositores é ingenios parecen congregados ante la idea de levantar un dique al españolismo regenerador para preservarle del exotismo encanallado ¡Que no siempre aciertan en el toque certero de la sátira! ¡que son detestables cuando dan en la flor de moralizar! ¡que no saben montar con destreza la maquinaria de sus argumentos, buenos los unos, medianos y pésimos los otros, ni manejarla siempre con aquel conocimiento de la constitución esencial é intrínseca de la sátira dramática! No importa: el fin se ha alcanzado y pocas veces el *corrigo mores* ha conseguido derrochar más agudezas de ingenio *canendo et ridendo*.

Por el *kaleidóscopo* de la *tonadilla* pasan mil y mil figuras á cual más curiosas y son tantas y tan variadas que dan vértigos: el francés modisto, el francés que vende cosméticos, el francés que aprende á bailar el fandango con una maja de rumbo, el peluquero que trae una lista

de las cosas necesarias
que se deben tener prontas

para peinar á una madamita, el calderero y el amolador, el italiano que vocea *santi di guisi boniti é barati*, el italiano que enseña las *vistas* de un *mapamundi* y sobre todo la operista y el italiano capón en quienes se ceban, verdaderamente, los *tonadilleros*: no descuidan á los nuestros y es de ver lo mal librados que salen del vapuleo de los ingenios y *tonadilleros*, los petimetres y las petimetras de moda, las currutacas y los currutacos, las madamitas del nuevo cuño y los señoritos que las mozas del Avapiés llamaban *de ciento en boca*, los abates milflores y los pirracas efímeros, el paje, los amos y los criados, la tertulia y la familia y toda la ciencia currutática del espejo y del tocador, el complicadísimo arte umbelario ó incedario de ponerse el sombrero ó de andar, y las ordenanzas para tomar un polvo con gracia, sentarse y saber poner el gesto y los labios en postura *zoronga*.

En aquel mundo de personas que respiran y de costumbres que causan náuseas, en el bulle bulle de aquella decadencia y de aquel vulgo ilustrado todo garambaina,

tararirira todo
todo tararirira

tan bien retratado por los ingenios de la *tonadilla*, sólo el pueblo se mantiene sano, sano á pesar de sus pecadillos, el montón anónimo siempre charanguero de majos y majas, chisperos y chisperas, caleseros, payos, arrieros, pasiegos, que mañana defenderá el suelo y el hogar muriendo como héroe y mártir al pie de las cureñas, bayoneta, sable, navaja, hierro en mano, al santo grito de independencia.

Los compositores y los poetas penetran en la sangre y en el corazón del pueblo, aciertan en lo que deben darle, devolviéndole con creces transformado con la sal de la música y la agudeza del ingenio, todo lo que el mismo pueblo cantaba y sentía en alas de la inspiración popular.

---

(1) Todas las partes vocales de las *tonadillas* se escribían indefectiblemente en clave de *do en primera*. Cada actor acomodaba la voz á su *tessitura* propia, no á la de aquella clave, como se comprenderá, y actores y coristas en casos de conjunto cantaban la parte vocal que les convenía, conforme á las instrucciones que les daría el maestro al ensayar de oido, generalmente. Las partes corales escribíanse ordinariamente á *dúo*, rara vez á *tres* ó á *cuatro*.

Del elemento popular proviene la fuerza de la *tonadilla*. En este espectáculo hallaba el pueblo lo que no habían sabido darle los imitadores del teatro antiguo, los desatentados tradicionalistas, ni mucho menos los extrangerizados, los ramplones plagiarios ó descarados traductores de obras francesas ó italianas; allí respiraba á sus anchas riéndose reproducido en las figuras más típicas y nobles del kaleidóscopo tonadillesco, viendo los dichos y los chascos, las burlas y las farsas de su propio ingenio, escuchando los prestigios de aquellos cantos característicos, eco de los mismos con que él calmaba sus pesares entonando la *seguidilla* rumbona, el *polo*, la *tirana* y demás canciones que tan admirablemente reflejan el genio y carácter español.

Los compositores de este género de música, que obtuvieron las primicias y los favores del público durante la época de Carlos III y Carlos IV forman legión. Los más significados fueron: *Esteve* y *Laserna*, y antes de ellos *Guerrero, Misón* y otros que ya he mencionado. Los que como aquéllos no ocuparon cargos que les obligaban á producir sin dar descanso á la mano *cuarenta tonadillas* cada temporada cómica, los que figuran como legionarios á las órdenes de *Laserna* y *Esteve*, jefes de la legión de *tonadilleros*, son numerosos: *Mariano de Bustos, Bernardo Alvarez Acero, Fernando Ferrandier, José Castell, Antonio Rosales, Ventura Galván, Guillermo Ferrer, Pablo del Moral, Isidro Laporta, Presas, Diego de la Riba* y entre ellos y como de los más simpáticos Jacinto Valledor y la Calle, el autor de la curiosa *tonadilla* (que inaugura esta documentación), La decantada vida y muerte del General Malbrú (sic).

En cuanto al mérito de todos estos y otros *tonadilleros* como músicos, músicos geniales, grandes conocedores de la canción popular, en una época en que este elemento iba á entablar lucha acierta con el terrible rival impuesto por la moda que tantos extragos produjo en nuestra música nacional y en nuestros maestros, no puede establecerse comparación entre ellos, por lo menos en conjunto, salvo aquella condición común á todos, pues en todos es de notar el mismo empeño en conservar y defender la primera materia que ofrece el arte patrio. Los hay, sin embargo, como en todo orden de productividad artística, buenos y hasta buenísimos. Los medianos abunden. Malos, lo que se llama rematadamente malos, no he sabido encontrarlos, aunque sí he hallado bastantes que pueden calificarse de sosos, influídos por las ñoñerías de los ingenios á quienes no se podían pedir grandes ingeniosidades por 50 ó 60 reales.

La *vis*, la sobriedad en la parodia, musicalmente hablando, y la *teatralidad* de que hace gala Valledor en la *tonadilla* del *Malbrú*, están á la altura de su facundia, y por todas estas condiciones merece colocarse su nombre al lado de los dos portaestandartes de la legión, *Laserna* y *Esteve*.

El lector juzgará y juzgará, además, de la significación de un género de música como éste tan análogo á nuestro carácter, y de la importancia de esa admirable manifestación de españolismo en la cual «se siente cómo se reproducen en el alma y se combinan y transforman y se depuran y subliman los aires nacionales, la música popular, así la de la *jota* como la de los *polos* y *soleás*, así la de la *muiñeira* como la de las seguidillas y la de los cantos melancólicos de montañas adentro, para que luego, convertidos en nueva substancia, amasados con el alma del músico poeta, sean fijados en el pentagrama y los arranquen de aquí la orquesta y la voz humana, devolviéndolos al pueblo purificados por el arte y enaltecidos por el esfuerzo del artista.»

II.

JACINTO VALLEDOR Y LA CALLE

A la amabilidad de mi insigne amigo D. Emilio Cotarelo y Mori, el gran conocedor de nuestro teatro interno, debo la mayor parte de las noticias sobre el músico español que aquí presento al lector.

Jacinto era hijo de Juan Angel Fernández Valledor y de la famosa actriz Agueda de la Calle.

Juan Angel era asturiano, nacido en el lugar de La Linera, cerca de Castropol. Dedicóse al teatro y desde mediados del siglo XVIII le vemos figurar en las compañías de Madrid. En 25 de Junio de 1759, se llama vecino de Madrid y da poder al licenciado D. Francisco Javier San Julián, presbítero y abogado de los R. Consejos, vecino de la villa de Castropol, en el obispado de Oviedo, para que en su nombre pida certificación del bautismo de sus padres y abuelos y de los padrones hasta la cuarta generación, para acreditar limpieza de sangre ó hidalguía, en las parroquias de Piñera y la Linera (*Archivo de protocolos*, Escrituras de D. Vicente Joaquín de Parga.)

En las compañías de la corte hizo papeles de galán muchos años y en el de 1761 llegó á ser *autor* ó sea director ó jefe de compañía, de una de las dos que representaban en esta corte. Poco disfrutó el puesto, porque falleció en el siguiente año de 1762 á primero de Febrero en la villa de Madrid, siendo sepultado en la iglesia de San Sebastián.

Su muger Agueda de la Calle tuvo mayor celebridad y más larga vida. Era natural de Zaragoza é hija de Salvador de la Calle, natural de Madrid, y de María Bernarda Torbisco, natural de Málaga.

Tuvo otros muchos hermanos que también se dedicaron á la escena y trabajaron en las compañías de Madrid como *Francisco*, *Dionisio*, *Antonio*, *Josefa*, *Tomasa* y otros.

En 1739 era ya *segunda dama* en la compañía que en la corte dirigía Manuel de San Miguel. En 1745, y quizá antes, ya la vemos de *primera* en la de José Parra. Siguió en este cargo los años siguientes, alternando en cada una de las dos únicas compañías que Madrid tenía entonces. En 1757 tuvo que dejar el puesto á la gallega *Sebastiana Pereira*, pero aunque quedó como *primera* en aquellas obras que quisiese hacer, pues la *Pereira* venía á ser como una suplente suya, á fin de que gozase algún descanso. En 1760 dejó á Parra y pasó á la compañía de María Hidalgo, donde desempeñó los primeros papeles, pero ya no estaba para ello, así es que en el siguiente fué relegada á la categoría de *sobresalienta*, aunque con el sueldo de *primera*, en la compañía que dirigió su marido.

Muerto éste, como queda dicho, la Junta municipal de teatros, le confió la jefatura de la misma compañía: y entonces pudo verse en Madrid que las dos huestes cómicas estaban acaudilladas por dos mujeres, pues de la otra era *autora*, como entonces se decía, María Hidalgo, viuda del famoso *Manuel Guerrero*.

Al año siguiente, alzóse con inusitado fulgor el astro naciente de *María Ladvenant*, y *Águeda* renunció en ella la *autoría* primero y luego pidió su jubilación, que le fué concedida y disfrutó muchos años, consistente, como en todas las *primeras*, en quince reales diarios.

Como artista *Águeda de la Calle*, gozó renombre general: su cualidad principal era la naturalidad y una voz sonora y agradablemente timbrada; muchos años despues de retirada aun recordaban algunos escritores del tiempo algunos papeles en que habia sobresalido.

En el *archivo de protocolos* ha hallado mi amigo Cotarelo los siguientes documentos públicos otorgados por ella.

Un testamento hecho en 28 de Abril de 1745, declarando tener dos hijos, entonces menores, llamados *María Teresa* y JACINTO. Suscribe otro testamento en 1.° de Marzo de 1762, ya viuda, y usando del poder que le concediera su difunto marido, se nombra á si misma tutora de sus dos hijos, aun menores de 25 años, pero ya mayores de 18. Dispone que á JACINTO se le descuenten de su legítima las cantidades que se han gastado con él en maestros de música á la que tuvo afición y se dedicó; y además se le descuenten también 200 ducados «*que he entregado* (dice la madre) *para rescatarle de cierta boda que no le tendría cuenta; y aun que se ha desfalcado en todo lo referido y en viajes para su adelantamiento más de mil y quinientos ducados de vellón, como es público y notorio, que se le descuenten solo de su haber 800 ducados de vellón, los cuales como recibidos y con exceso, se le traigan á colación y partición y sean á beneficio de su hermana María Teresa, la cual no ha gastado de la casa cosa alguna, antes bien ha servido en cuanto ha podido; y que si acaso intentase impugnarlo dicho Jacinto, nuestro hijo, que no lo hará, según su reconocimiento y obediencia, entonces se le carguen los mil y quinientos ducados por entero.*» (Escrituras de Parga y de Ferrarí.)

En 11 de Julio de 1762, otorga nuevo testamento, declarando hallarse buena de salud y al parecer con el exclusivo objeto de mejorar en el tercio y quinto de sus bienes (como lo hace) á su hija *María Teresa*. La preferencia á ésta está declarada, pues aun vuelve á decir que su hijo JACINTO «*ha hecho gastar crecidas cantidades en su carrera de Música y en otras cosas extraordinarias é independientes.*» Nombra por testamentarios á *Antonio de la Calle*, su hermano y á *Nicolás de la Calle*, su primo.

En 22 de Marzo de 1767, sin duda por haber llegado sus hijos á la mayor edad, hace partijas, declarando que habiendo fallecido en 1.° de Febrero de 1862 *Juan Angel Valledor*, marido de *Agueda* y siendo sus hijos *María Teresa* mayor de 25 años y JACINTO mayor de 22, procedía hacer la liquidación de la herencia del primero. Manifiesta que al contraer matrimonio, ni *Agueda* ni su marido habían aportado caudal alguno, de modo que todo lo existente eran bienes gananciales. Que á la muerte de *Juan Angel* quedaron 9.000 reales en dinero; 21.231 reales y 6 maravedises que valen los muebles y alhajas y que de todo ello hay que deducir 3.973 reales que importó el entierro de su marido, quedando una mitad del resto para la viuda y la otra mitad para sus hijos. (Escrituras de Parga).

En 29 de Mayo de 1769, otorga *Agueda* nuevo testamento. Manda sepultarse en la Capilla de la Novena en la iglesia de San Sebastián, donde yacía su marido; lega á su hermano Antonio el quinto de sus bienes y nombra por su único y universal heredero á su hijo JACINTO «que es el único que le quedó de su matrimonio»; de lo que se deduce que su amada hija *María Teresa* había fallecido poco antes.

No murió aun entonces *Agueda de la Calle*, pues en 20 de Diciembre de 1780, otorga aun un nuevo y postrer testamento, hallándose postrada en la cama. Declara ser pobre y por hijo único á JACINTO y de su marido *Juan Angel Fernández Valledor*, no firmando por la gravedad de su mal. Por entonces hubo de fallecer y no de poca edad, si recordamos que más de 40 años antes era ya actriz de las más celebradas en la corte.

JACINTO VALLEDOR, hubo de nacer, pues, en 1744, y al parecer en Cádiz (1). Son muy oscuros, al menos para mí, sus primeros pasos en la carrera artística. Hasta 1785 no le hallo asignado como *músico* de la compañía que en esta corte regentaba Eusebio Ribera, precisamente en época en que este cargo de *músico* iba á desaparecer ó había desaparecido ya, siendo

(1) *Gaditano* se le llama en la lista de la compañía del teatro de la Cruz, que funcionó durante la temporada de Pascua de Resurrección (12 de Abril de 1789) hasta el lunes de Carnaval del año siguiente (16 de Febrero de 1790). Desempeñaba entonces el cargo de *segundo director de música*. Ocupaba el puesto primero ó de *maestro Compositor*, Don Blas Laserna.

reemplazado por el *maestro compositor*, uno por cada compañía. Verificóse en parte ésto en 1778 cuando *D. Pablo Esteve* fué nombrado *compositor de música* con 15 reales diarios, en la compañía de Manuel Martínez; pero en la otra compañía aun siguió algún tiempo con el título de *músico* el que después fué también *compositor*, *D. Blas Laserna*.

La conversión se hizo con alguna resistencia por parte de los cómicos, especialmente las actrices, acostumbradas á tener en el pobre *músico* una especie de maestro gratuito y obediente. Los últimos *músicos* verdaderos fueron *Manuel Ferreira* en la compañía de Ribera y *Antonio Guerrero* en la de Martínez. Desempeñaron el cargo muchos años hasta que en 1776 murió *Guerrero* y pasó *Ferreira* á la compañía de Martínez. En el lugar que dejó entró *D. Blas Laserna* y, como he dicho, con el simple dictado de *músico*, y con nueve reales de ración.

Aunque en 1778 entró *Esteve* en la compañía de Martínez, ya como *compositor*, no por eso cesó *Ferreira*, quien prosiguió en su antiguo puesto, hasta que fué jubilado en 1780; y ni aun entonces su plaza fué amortizada porque se nombró para ella á *Francisco Méndez*, músico antiguo, y siempre conservando á *Esteve*.

En el año siguiente de 1781, logró *Laserna* que se le concediese el dictado que tenía su compañero *Esteve* y se le aumentase como á éste, el sueldo hasta 30 reales diarios. Entonces se dió el fenómeno de que una de las compañías tuviese *compositor*, y *músico* y la otra solo el primero. Este fué el motivo que eligió JACINTO VALLEDOR para solicitar su admisión en las compañías de la corte para un puesto igual al de *Méndez*. Concediósele en 1785, aunque en condiciones menos favorables, lo cual hizo que al siguiente año presentase un memorial á la junta de teatros, llamándose ya *músico* de la compañía de Ribera y manifestando haber enseñado á las damas la música de las comedias, sainetes y demás piezas, por cuyo trabajo solo tenía 9 reales como simple racionista. Alegaba que sus padres *Juan Angel* y *Agueda de la Calle*, habían servido á Madrid más de 30 años y también su mujer *Gabriela Santos* («que Dios haya») (1) y concluye pidiendo el *partido* de 30 reales, el mismo que tiene *Francisco Méndez* en la otra compañía. (Memorial del 10 de Marzo de 1786. Archivo municipal de Madrid.)

Remitido este memorial á informe del contador de teatros D. Juan Bautista Lavi, dice éste que VALLEDOR fué nombrado *músico* en la temporada anterior; pero no vino de Barcelona, donde estaba, hasta después de acabarse la primera temporada; que lo extraordinario que trabajó durante la prisión de *D. Pablo Esteve* se le pagó, y que las plazas de *músicos* de las compañías estaban extinguidas. (Id. id.)

No obstante, fuese ó no con aumento de sueldo siguió figurando como tal *músico* de la compañía de Ribera en los siguientes años hasta 1790 en que así él como *Méndez* (este falleció entonces) desaparecen de las listas.

En el siguiente año, jubilado *D. Pablo Esteve*, ocupa su plaza *D. Pablo del Moral*, continuando *Laserna* en la compañía de Ribera. Ya no hay *músico* en ninguna de las dos y aun desde 1794, en que *Moral* fué excluido de la compañía de Martínez, ó de la de su yerno Francisco Ramos, por disentimientos con la Junta, y queda *D. Blas Laserna* como *compositor* único para ambas. Conservó este puesto en 1795 y en este periodo de cinco años, ninguna noticia se halla de la estancia en Madrid de JACINTO VALLEDOR: en las compañías al menos no figura.

Reaparece á poco, en 1800. Conozco una comunicación de VALLEDOR dirigida al Protector y á la Junta de Teatros concebida en los términos siguientes:

«JACINTO VALLEDOR, músico de teatro en la Corte en la Compañía de Luis Navarro, expone: Que hace *diez y seis años* sirve la plaza de músico (no de orquesta), sí de compañía, siendo su obligación la de enseñar á las partes *de cantado* las músicas de Comedias, Loas y Sainetes asistiendo por la tarde al teatro entre bastidores, cuidando salgan dichas músicas lo mejor que se pueda, pues las partes que las cantan no son profesores y por de contado van fiadas á la memoria.... Siendo la dotación de su plaza *nueve reales* y viendo no está incluido en las listas de com-

(1) Era hija del actor de carácter *Enrique Santos*, llamado *Cartapacio*, que durante muchos años hizo *vejetes*. Tuvo también otra hija llamada *Gaspara Santos*, célebre cantora.

pañía del presente año, ruega á la Junta le conserve su plaza como hasta aquí, siendo sus méritos haber servido *diez y seis años*, etc.—JACINTO VALLEDOR.—Madrid 10 de Abril de 1800 » (Escrito, fecha y firma autógrafos).

No tengo más noticias de VALLEDOR hasta el año 1807, en cuya fecha continuaba en el mismo puesto, según referencia de un memorial del maestro *D. Manuel Quijano*, en el cual dice que «se le permita, como á VALLEDOR, poner un substituto con igual dotación que aquél goza». La fecha del memorial es de 16 de Octubre del año citado.

La *tonadilla general*, LA DECANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRÚ, data del año 1785, es decir, del segundo año en que VALLEDOR desempeñaba la plaza de «músico (no de orquesta) si de compañía», como él dice. Cantaron la obra, según reza la *particella* de apuntar (1) (que he tenido á la vista) «La Ibáñez (2), Garrido (3), Romero, Alfonso (4) y todos», es á saber, todo el personal de partes necesarias y coros.

Compuso la música de las siguientes

TONADILLAS Á SOLO

El apasionado.—Los bellos apasionados.—La buena consejera.—Buenas tardes, señores.—El cuento del señorito.—El cuento de la verdad.—Madrid á la vista—Quien la hereda no la hurta.—¡Señores, señoras! y otro sin título, escrita para la Felipa Laborda.

TONADILLA Á DÚO

El instruido de moda.—El italiano fingido.—Los majos de rumbo.—Los majos satisfechos.

TONADILLAS À 3

El chasco del Abate—Los genios opuestos.—El sargento Briñoli (5) *el oficial y la criada.*

TONADILLAS À 4

La naranjera del Prado.—La maestra y la discípula.

TONADILLAS À 5

El desafío de la maja y los soldados.—El valiente Campuzano (6) *y Catuja la de Ronda* (7).

TONADILLAS GENERALES

LA DECANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRÚ que se publica en este volumen.

Escribió, además, la música del sainete *El nacimiento para Navidad.*

---

(1) La *particella* de apuntar y las partes instrumentales de Violín primero, (faltaba la de Violín segundo), Oboes ó Flautas, primero y segundo, Trompas, primera y segunda y Contrabajo me han servido para hacer la reducción de piano y canto.

(2) Había por aquel tiempo dos actrices *de cantado* del mismo apellido, la Victoria y la Vicenta Ibáñez

(3) Miguel, murciano. Este gracioso excepcional, figura en los cuadros de compañías desde el año de 1773. Fué jubilado el año 1801, en cuya fecha tenía sesenta años y treinta y uno de servicios. En las listas del año 1733 figura un homónimo del mismo nombre y apellido de este actor.

(4) ¿Navarro?

(5) Nombre españolizado de un actor *de cantado*, italiano de origen, llamado Sebastián, cuyo apellido sería Brignolé, aunque he visto documentos firmados por él con esta ortografía, españolizada por la costumbre, Briñole.

(6) Actor del siglo pasado.

(7) En los corrales de aquel tiempo, funcionaron varias actrices llamadas *Catuja* (Catalina), la famosa Pacheco, la Tordesillas, no menos famosa, arisca é irrascible, terror de compositores y empresarios, y alguna otra que no recuerdo en este instante.

III

ARGUMENTO [1]

DE LA TONADILLA GENERAL

LA DECANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRÚ [2]

PERSONAJES

MADAMA — PAJE

MALBRÚ — SARGENTO

SOLDADOS

(Campo.—Aparece *Madama* en lo alto de la torre.—*Malbrú* con lanzón y armadura ridícula en un caballo.—A su lado un paje.

Malbrú No lloreis, madama;
abur, y á más ver,
que aunque allá me maten,
luego volveré.

Madama ¡Ay, Malbrú querido!
Vuelve presto acá,
aunque sea en figura
de sierpe ó caimán.

Paje (aparte) Armado de cota
va mi general;
yo, armado de miedo,
me pongo á temblar.

Malbrú ¿Paje?

Paje ¡Vaya!

Malbrú Consuélamela.

Madama ¿Paje?

Paje ¡Vaya!

Madama Di que vuelva acá.

Malbrú Yo soy como peste
que sabe destruir
todo cuanto encuentra

Madama ¡Ay triste de mí!

Malbrú No temas, no llores:
fía en mi valor,

---

(1) No he podido averiguar el nombre del autor de esta tonadilla, cuya letra revela cierto conocimiento de los efectos teatrales y todo el ingenio necesario para la parodia.

(2) El duque Juan Churchill Marborough, fué uno de los más ilustres generales de Inglaterra (1650-1772). Tomó parte en la guerra promovida por la sucesión de la corona de España, habiendo sido nombrado por la reina Ana generalísimo de los ejércitos ingleses y holandeses. Derrotó al elector de Baviera y ganó á los franceses las famosas batallas de Hochestd, Ramilies y Malplaquet.

El *folk-lore* popular francés abunda en canciones, en las cuales se ridiculiza la memoria del duque. La primitiva melodía de la canción, traspasó prontamente los Pirineos y la musa castellana, andaluza y catalana, ésta especialmente, se cebaron con verdadera saña y crueldad en ver quien ridiculizaría más la memoria del General. El *delirium tremens* de la canción tomó tales proporciones en Madrid que, como veremos luego, á esta circunstancia se debe la *tonadilla* en cuestión, al abuso que se hizo de ella.

El doctísimo Milá y Fontanals (Vid. *Observaciones sobre la Poesía popular*) ha escrito una página interesante sobre la canción indicada. «En canción alguna se observa más marcado el carácter que señalamos» (carácter de la canción narrativa como rama nacida del tronco de la antigua epopeya) «que en la interesantísima de Mambrú» (y también *Malbrú* como en el caso presente) «ó Malbrough» (nombre contracto de Malborough

que parte enemigos
como un requesón.

Madama Sé que un Don Quijote
eres en furor.

Paje (aparte) Yo digo que un Sancho
según lo panzón.

Malbrú ¿Paje?

Paje ¡Vaya!

Malbrú Consuela á mi amor

Madama ¿Paje?

Paje ¡Vaya!

Malbrú y Paje Quedaos con Dios.

(Vánse Malbrú *y el* Paje.)

Madama Todo bien te suceda,
Malbrú querido,
y mates tus contrarios
como mosquitos.
¡Ay, si, si... pues...
¿cuando te veré,
dulce bien mio?
Yo voy á retirarme
y hasta que vuelva
pienso comer tan solo
tronchos de acelgas
¡Ay, si, si .. pues...
y como se vé
lo que me cuestas!

(Mutación de tienda de campaña.—Tocan cajas y *clarinetes* (1).—Sale el *Sargento* y varios grupos de soldados: estarán jugando y bebiendo.)

Sargento ¡Viva, viva de la tropa
la observancia y el valor!
¡Viva, viva de la guerra
el excelente blasón!

Soldados ¡Viva, viva de la tropa
la observancia y el valor!

Sargento ¡Viva por largas edades
con trofeos y salud,
para honra de nuestra tropa
el gran General Malbrú!

Soldados Viva por largas edades
con trofeos y salud!

(Tocan cajas y se forman. - Salen Malbrú *y el* Paje.)

Malbrú (recitativo) Cese la aclamación, cese el ruido
¡Ay, que no puedo más, que estoy
[rendido.
Por la bella madama, mi señora,
¡ay!, que quiero llorar pues ella llora

Paje (hablado) Teneos y mirad vuestro decoro

Malbrú Basta. ¿No soy Malbrú?.. Pues ya no
[lloro.
¿Habéis hecho operaciones
que se deben observar,
matemáticas, metafísicas, mitológi-
[cas,
para el tiempo de avanzar?

Sargento Ya está todo prevenido

Soldados ¡Viva nuestro general

Sargento Sólo aguardamos la hora
de que se llegue á avistar
malevélico, tremovélico prologético
el enemigo fatal.

Malbrú ¡Buen soldado sois, amigo!

Soldados ¡Viva nuestro General!

Malbrú Mientras el contrario viene
y es el punto de avanzar
catastrófico, metonímico, parafrás-
[tico
quiero en mi salud testar.

Paje A todo estoy obediente.

---

para ajustarlo al metro) «cuya popularidad es tanta en su pais natal y en otros muchos. En nuestro dialecto provincial se canta indistintamente con las más populares que á él pertenecen; en lengua castellana no solo está en boga una traducción más ó menos libre de la letra francesa, sino que en una imitación hecha en el siglo pasado y con referencia, según se dice, á la guerra de sucesión, del antiguo romance *Caballero de lejonas tierras* y en que, como en éste, se presenta de incógnito un guerrero para probar la fidelidad de su esposa, se llama el héroe Mambrú y aun se indica la popularidad de la otra canción:

Este es el Mambrú, señores—que se canta del revés
Y una gitana lo conta—en la plaza de Aranjuez:

del revés, es decir, á lo que entendemos, con un desenlace feliz y contrario al de la canción común.

«En nuestra misma canción se canta además en otro idioma, si este nombre merece el habla de los gitanos. Según Strafford (*Hist. de la Música*) es la única melodía extraña que se ha mezclado con las populares de los viajeros: un viajero alemán la da como la preferida de los moros, y ha sido reconocida hasta en Egipto. Todos los pueblos que han adoptado esta composición, la consideran como lastimera por su argumento y su melodía, y sólo sus autores los franceses que la han aplicado á Malborough, general inglés de principios del siglo pasado, la miran como una canción burlesca y han añadido un final ajustado á este punto de vista. Sin esta añadidura, la copiamos enseguida» (y aquí escribe Milá la nota siguiente: «Véase T. Genin (*Variation de la langue française*). Este autor, entre otros asertos más cuestionables, ha probado la antigüedad no sólo del metro, sino del sistema gramatical de esta canción: copia además otra muy parecida compuesta á la muerte del Duque de Guisa, y cuenta como habiendo oido María Antonieta, de una nodriza del Delfín, la de Mambrú ó Malbrough, la puso en boga en su tiempo, en que se sustituyó el último nombre al del antiguo héroe que acaso era *Membru* (el membrudo ó el esforzado) nombre usado como calificativo en los antiguos poemas. Verosimil es la suposición de M. Genin, pues en nuestros romances del Cid, vemos que del adjetivo *lozano* se hizo un nombre propio en el *Conde Lozono*).»

Copia á continuación el texto francés de la canción y añade: «El estribillo, como muchos, sin sentido, que se canta después del primer hemistiquio, es *mirontón, mirontón, mirontène:* ¿veremos en él una derivación de *Masurah! Masurah!* como los que creen que la tonada es árabe y fué traida por los soldados de San Luis? Creemos únicamente que la melodía de la antigua composición francesa es sencilla como todas las populares, sean ó no árabes, y en cuanto á su propagación por Europa y Africa, tal vez sea reciente y debida á la boga que á últimos del siglo pasado adquirió en Francia.»

(1) Aquí y en otras partituras el *clarinete* está tratado musicalmente como instrumento bélico.... *pour rire*.

Soldados ¡Viva nuestro General!
Paje Ya tengo aquí prevenido
todo cuanto se ha de usar;
Beneplácito, benemérito, zurumbá-
[tico,
ya deseo comenzar.
Malbrú Pues escribe cuanto diga.
Soldados ¡Viva nuestro General!
Malbrú Si es que yo acaso muriese
en esta feroz batalla,
mando mi cuerpo á la tierra
mi barriga á Sancho Panza.
Mi caballo se regale
á las Covachuelas, para...
que le den barniz, y luego
la feria que viene salga.
Paje (hablado) ¿Y nada más, señor?
Malbrú (id.) Escribe y calla.
Mi fama, que es excelente,
conocida y aprobada,
vaya de café en café,
pues allí se pierden tantas.
Mi memoria dejo á todos
cuantos mi historia decantan,
de cuya canción la corte
creo que está ya apestada.
Paje (hablado) Señor, eso es locura.
Malbrú (id.) Escribe y calla.

Tocan cajas y clarinetes *y empieza la batalla.—Hablado, mientras la batalla.)*

Paje ¡Qué vienen los enemigos)
Malbrú ¿Sí? Pues ármese la danza,
y si ves que yo me tumbo
al soplo de alguna bala
vete con mi bendición
y llévale éste *(el testamento)* á Ma-
[dama
Está bien. Voy... *(aparte)* Desde le-
[jos
se ven pólvora y batalla.

(Con estruendo de música, tiros y cajas se arma la batalla, y Malbrú *anima á los suyos hasta que cae muerto.)*

Malbrú ¡Duro, duro, bombarda y cañón!
Porrazo, trompazo y viva el valor.
Arrea, Manolo, todo lo perdí.
¡Ay, que me muero! ¡infeliz de mí!
(Cae muerto)

(Cantado)

Sargento Malbrú cayó muerto.
Soldados, vengad
la sentida muerte
del buen General.
Seguid el avance,
pues siguiendo van;
la victoria es nuestra,
el triunfo cantad. *(Vanse todos)*
Paje Ya que Malbrú se ha muerto,
voy á llevar la carta
porque Madama sepa
de Malbrú la desgracia.
Ay, larú, larú,
que murió Malbrú!
¡Ay, larú, larú,
que ella llorará!
Mas no importa que llore.
Voy á darle la noticia,
que espero que me valga
una buena propina.
¡Ay, larú, larú,
que murió Malbrú!
¡Ay, larú, larú,
que ella llorará!

(La decoración primera y *Madama* en la torre.)

Madama Malbrú se fué á la guerra á pelear;
su ausencia me mata con tanto tar-
[dar.
Paje (aparte) Allí Madama aguarda ya.
Con la noticia se arañará.
Madama ¡El paje aquí! ¿Qué hay de novedad?
Paje Ninguna, señora, Malbrú muerto es-
[tá.
Madama ¡Ay, infelice, ¿Qué es lo que dices?
¡Con tanta pena, yo moriré!
Paje Oid, señora: os diré ahora
sin molestaros, como esto fué.
En las mejores danzas
que sonaba el bum bum,
una bala ha venido
y le dejó tendido,
lo mismo que un atún.
Madama ¡Ay desdichada dama!
¡ay infeliz Malbrú!
Paje Estaba, pues, mandando
con ardiente furor,
y una espada atrevida
le quitó allí la vida
lo mismo que un lechón.
Madama Ay, infeliz garzón!
Cuéntame de su entierro:
dime como será.
Paje Venidlo á ver, señora,
que del entierro es hora
y aquí se acerca ya.
Madama ¡Ay, desdichada dama!
¡ay, triste General!

(Cortejo fúnebre.—Van saliendo los soldados con el cuerpo de Malbrú *en su ataud.)*

Paje y Sargento Malbrú quedó difunto

Todos Mirontón, tontón, mirondela (1).
Paje y Sargento Malbrú quedó difunto
llevémosle á enterrar,
como le pertenece.
Todos Mirontón, etc.
Paje y Sargento como le pertenece
con pompa y majestad.
Encima de la caja...
Todos Mirontón, etc.
Paje y Sargento encima de la caja
puesto el romero vá.
Madama y Paje Y un pajarito dice...
Todos Mirontón, etc.
Madama y Paje y un pajarito dice
que ya descansa en paz.
Paje y Sargento No vendrá más al campo...
Todos Mirontón, etc.
Paje y Sargento no vendrá más al campo
ni comerá más pan.
Ni beberá más vino...
Todos Mirontón, etc.
Paje y Sargento ni beberá más vino...
Malbrú (*se levanta empinando una bota*)
más vino beberá
Y después de dicho esto se deja caer en la caja).
Todos Y pues que ya está muerto
llevémosle á enterrar
Y aquí la tonadilla
con esto acabará.

(1) Aquí aparece el insidioso tema de la canción que de sobra conocerá el lector.

LA DECANTADA VIDA Y MUERTE

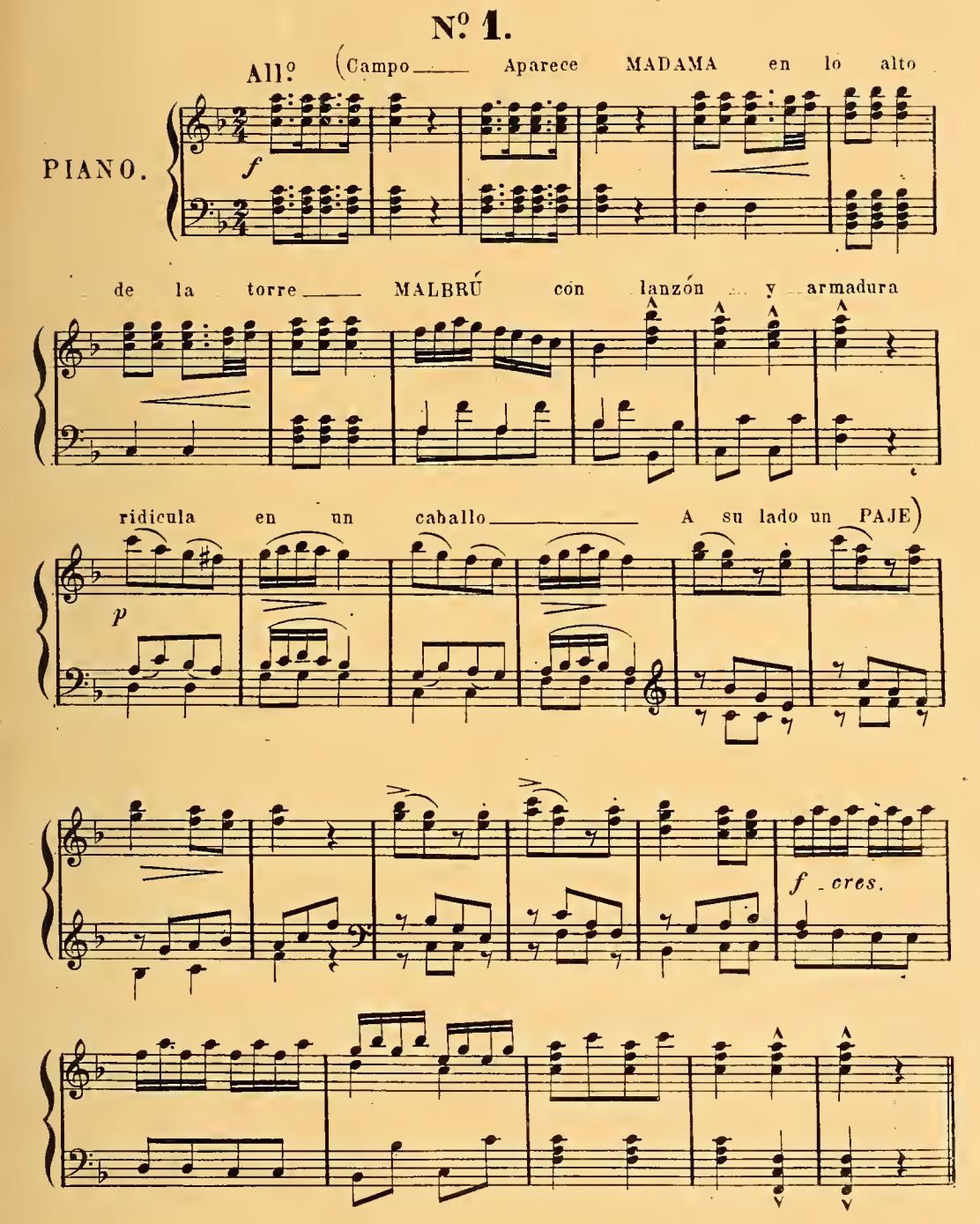
DEL GENERAL MALBRÚ *(sic)*

TONADILLA GENERAL

Del maestro

D. JACINTO VALLEDOR (1785)

Nº 1.



MALBRÚ.

No llo_reis Ma_da_ma, a_bur yá más ver, que aun que allá me ma_ten,

lue_go vol_ve_ré

mf

MADAMA.

Ay! Malbrú que_ri_ _do vuel_ve pres_to a_cá aun_que sea en fi_

PAJE.

_gu_ _ra de sierpeó cai_mán. Ar_ma_do de co_ta va mi ge_ne_

dolce.

-ral: yo ar-ma-do de mie-do me pon-go á tem-blar.

f

MALBRÚ. PAJE. MALBRÚ.

¿Pa-jé? ¡Va-ya! Con sué-la-me-lá

p *f* *p*

MADAMA. PAJE. MADAMA.

¿Pa-jé? ¡Va-ya! Di que vuel-va a-cá, di que vuel-va a-

p *f* *p*

-cá.

MALBRÚ.

Yo soy co_mo

pes_ _te que sa_be des_truir to_do cuan_to en_cuen_ _tro

MADAMA.

Ay! tris_te de mi!

MALBRÚ.

No te_mas, no llo_res, fia en mi va_lor que par_te e_ne_mi_ _gos

MADAMA.

co_mo un re_que_són Sé que un Don Qui_jo_te e_res en fu_ror

p dolce.

PAJE. MALBRÚ.

Yo di go que un San cho se_gún lo pan_zón ¿Pa_je?

f

PAJE. MALBRÚ. MADAMA.

¡Va_ya! Con_sue_la á mi a_mor ¿Pa_je?

f *p* *f* *f*

PAJE. MALBRÚ y el PAJE.

¡Va_ya! que_da_os con Dios que_da_os con Dios.

p *p* *sforz.*

Nº 2.

Tiempo de seguidillas.

PIANO.

f

MADAMA.

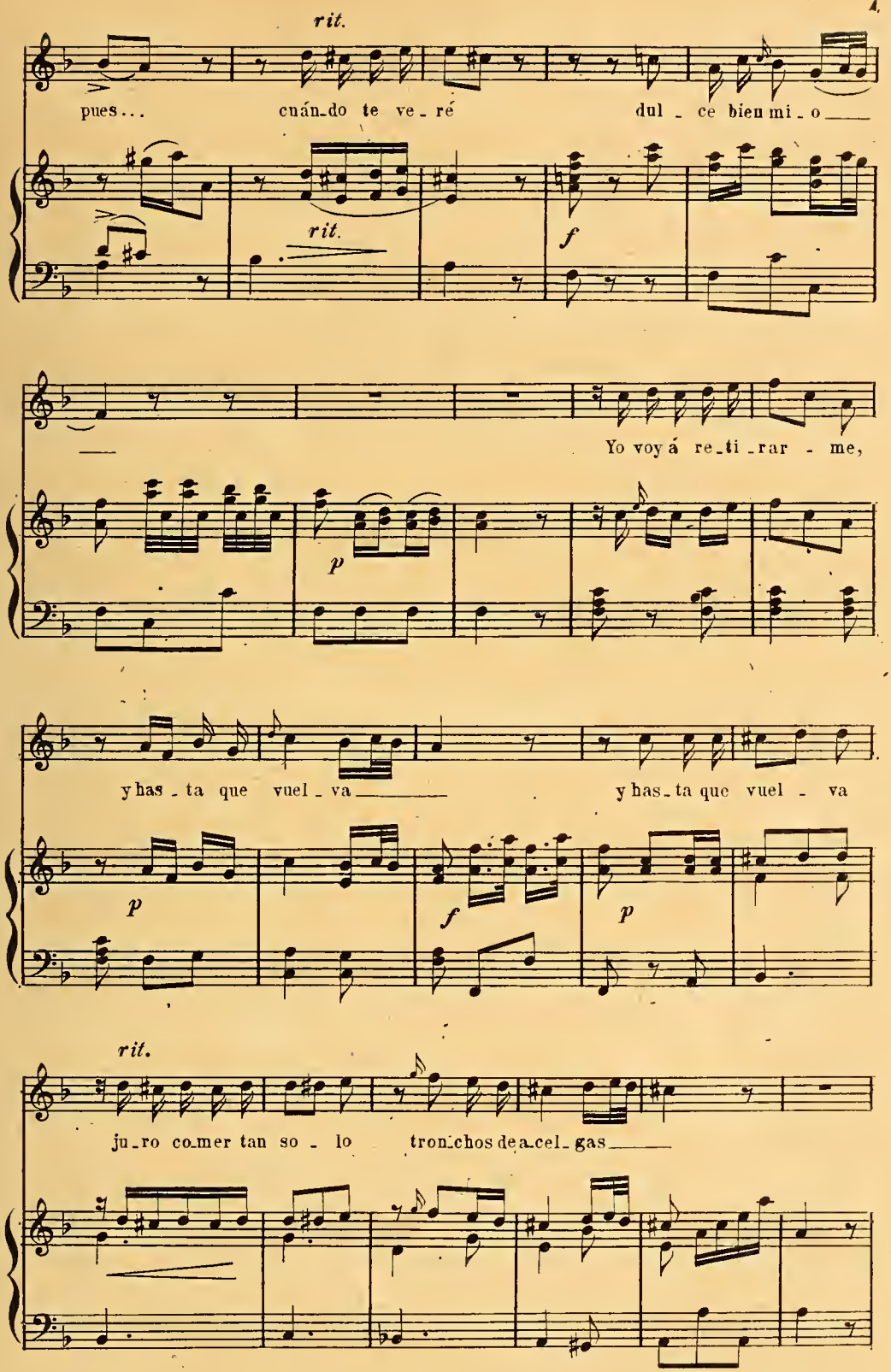
To_do bien te su_ce_ _ da Mal_brú que_ri_ do,

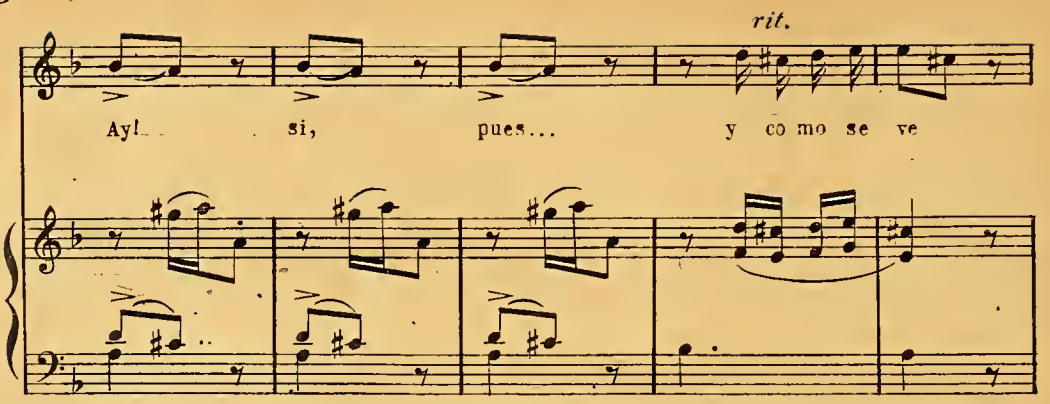
p

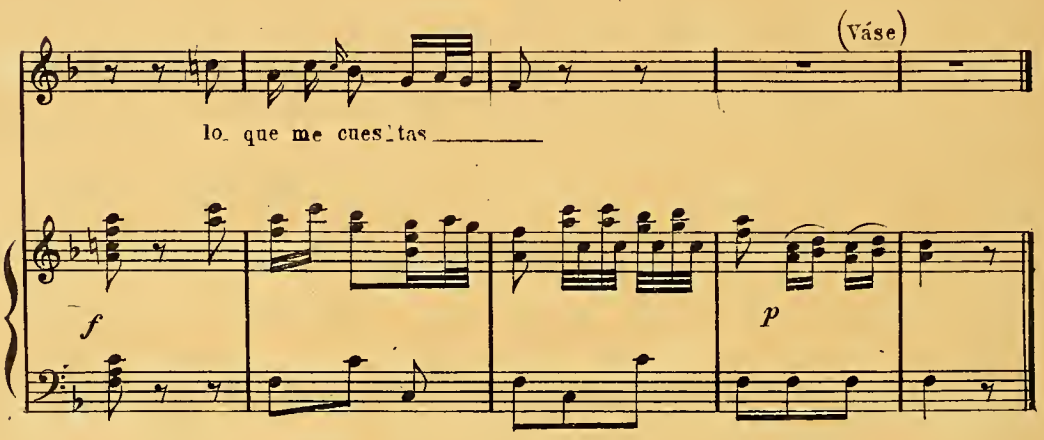
Mal_brú que_ri_ _ do y ma_tes tus con_tra_rios

f *p*

co_mo mos_qui_tos ay! si,

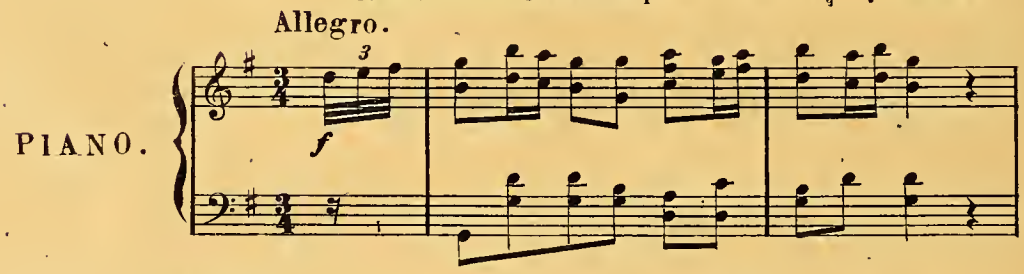

rit.
pues... cuán-do te ve-ré dul-ce bien mi-o
rit.
f
Yo voy á re-ti-rar-me,
p
y has-ta que vuel-va y has-ta que vuel-va
p
f
p
rit.
ju-ro co-mer tan so-lo tron-chos de a-cel-gas



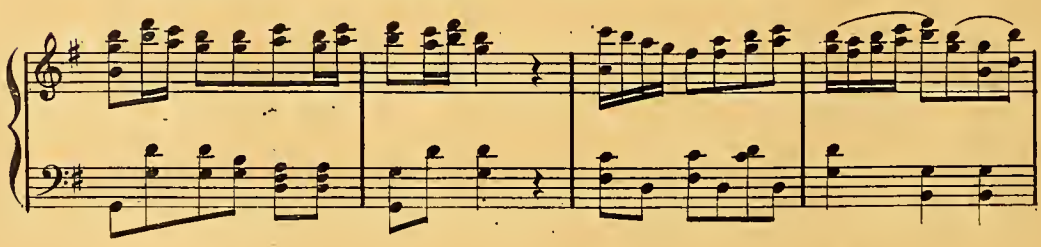


Nº 3.

(Mutación de tienda de campaña Tocan cajas y clarinetes *(sic)*



Sale el SARGENTO y varios grupos de soldados: estarán jugando y bebiendo.)



SARGENTO.

Vi_va, vi _ va de la tro_pa

la ob_ser_van _ cia y el va_ lor, la ob_ser_

f

van_cia y el va_ _ lor Vi _ va vi _ va de la

gúe_rra el ex_ce _ len_te bla_són

f

SOLDADOS.

el ex - ce - len - te bla - - són Vi - va,

vi - - va de la tro - pa la ob - ser - van - - cia y el va - lor, y el va -

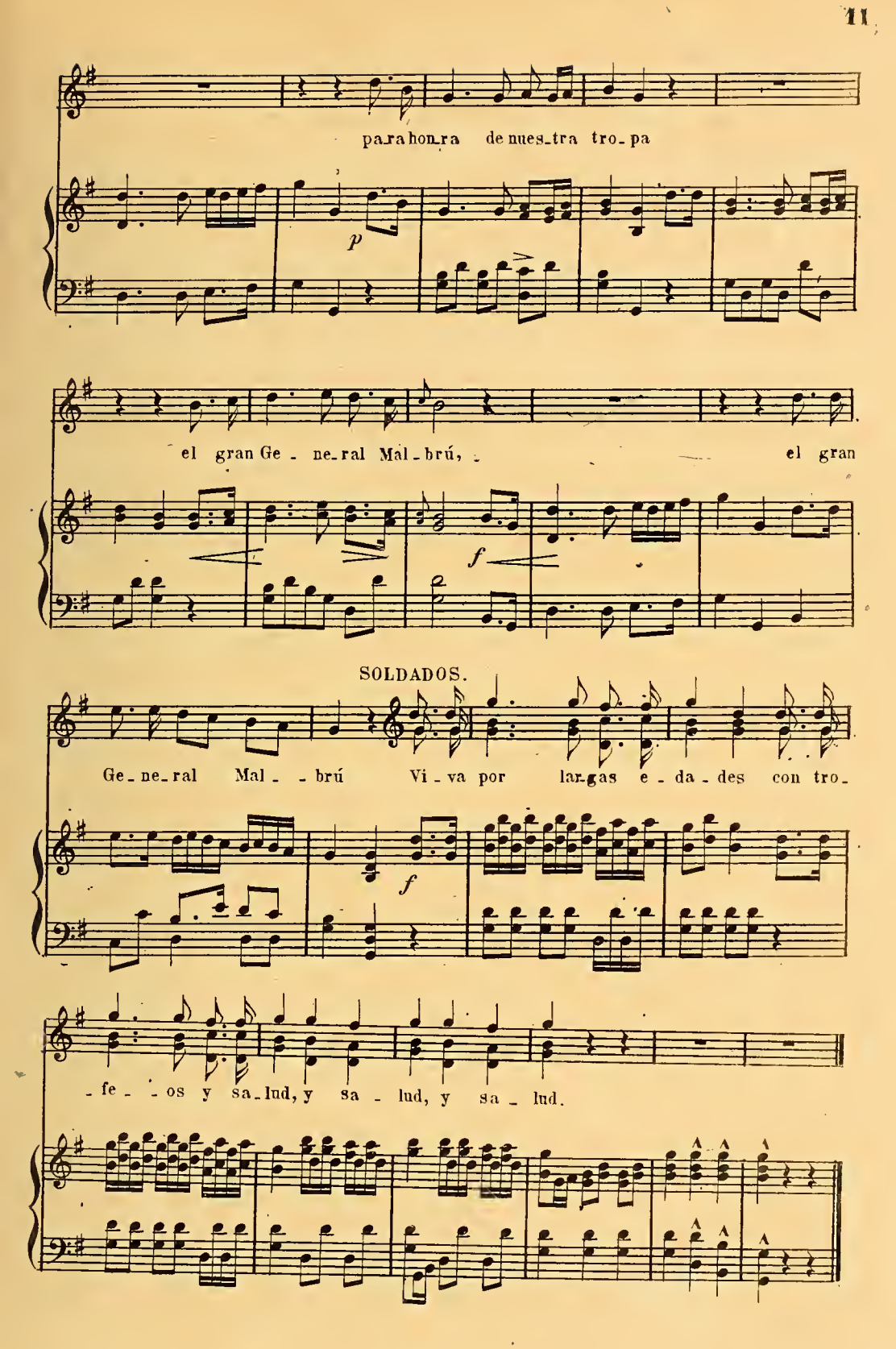
- lor, y el va - lor.

SARGENTO.

Vi - va por lar - gas e -

- da - des, con tro - fe - - os y sa - lud

f


para honra de nues_tra tro_pa
p
el gran Ge_ne_ral Mal_brú, el gran
f
SOLDADOS.
Ge_ne_ral Mal_brú Vi_va por lar_gas e_da_des con tro_
f
_fe_os y sa_lud, y sa_lud, y sa_lud.

Nº 4.

Tocan cajas y se forman — Salen MALBRÚ y el PAJE.

Recitado.

MALBRÚ.

Ce_se la a_cla_ma_ción, ce_se el ru_i_do

PIANO.

—Ay! que no pue_do más, que es_toy ren_di_do. Por la be_lla Ma_da_ma,

mi se_ño_ra, ¡ay! que quie_ro llo_rar, pues e_lla llo_ra!

PAJE.

Te_ne_os y mi_rad vues_tro de_co_ro

MALBRÚ.

Bas_ta. ¿No soy Mal_brú

no soy Mal_brú? Pues ya no llo_ro

f

All.º vivace.

¿Ha_beis

p

he_choope_ra_cio_ _nes que se de_ben ob_ser_var, ma_te_

_má_ti_cas me_ta_fi_si_cas, mi_tó_lo_gi_cas para el

f

SARGENTO.

tiem_po de a_van_zar? Ya es_tá to_do pre_ve_

SOLDADOS.

f _ni_do. Vi_va nues_tro ge_ne_ral, vi_va nues_tro ge_ne_

f *ff*

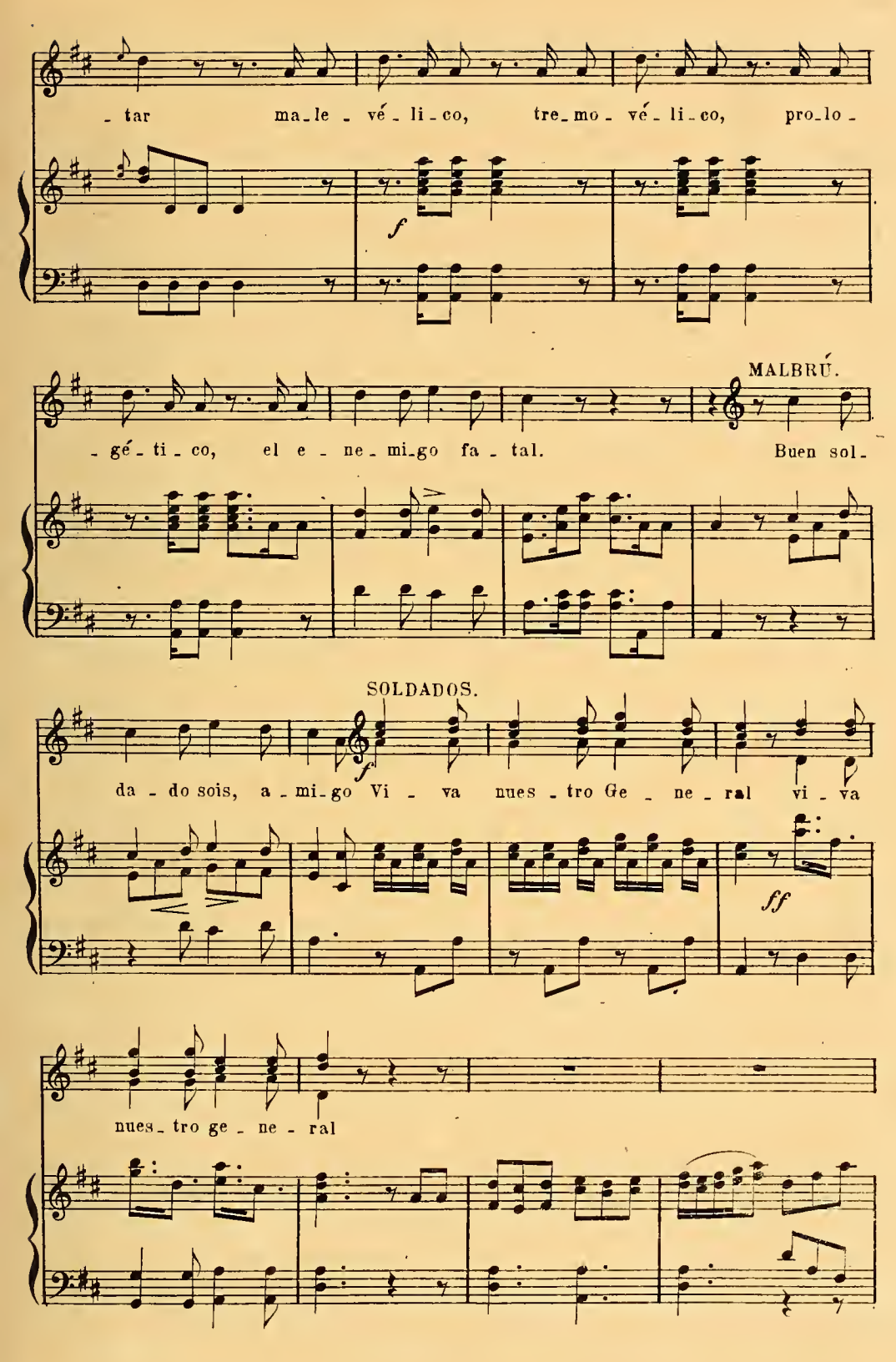
_ral

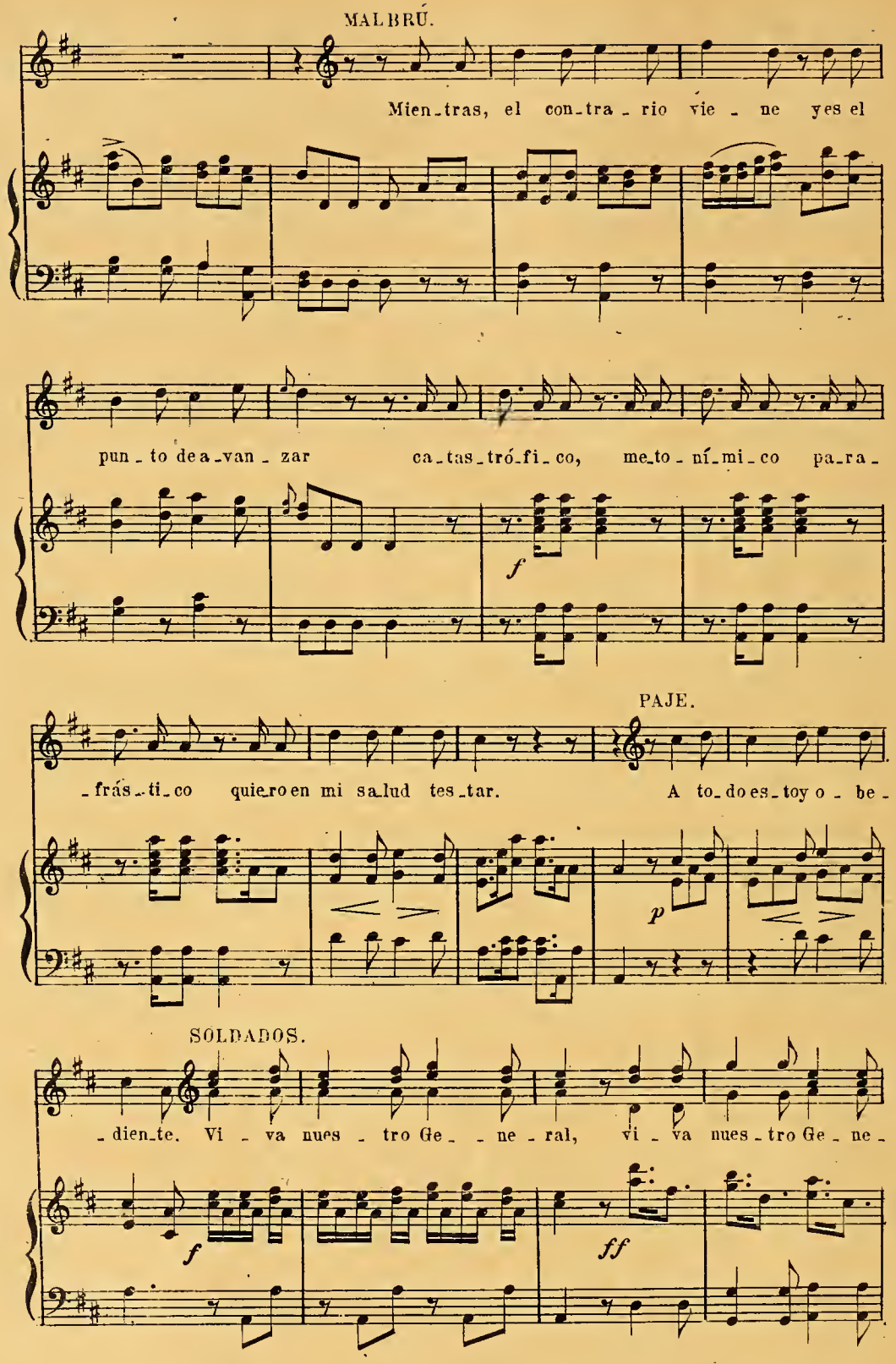
p

SARGENTO.

So_lo a_guar_da_mos la ho_ra de que se_lle_gue á a_vis_

p


- tar ma_le - vé - li - co, tre_mo - vé - li - co, pro_lo -
f
MALBRÚ.
- gé - ti - co, el e - ne - mi_go fa - tal. Buen sol_
SOLDADOS.
f
da - do sois, a - mi_go Vi - va nues - tro Ge - ne - ral vi - va
ff
nues_tro ge - ne - ral


MALBRÚ.
Mien_tras, el con_tra_rio vie_ne yes el
pun_to de a_van_zar ca_tas_tró_fi_co, me_to_ní_mi_co pa_ra_
f
PAJE.
_frás_ti_co quie_ro en mi sa_lud tes_tar. A to_do es_toy o_be_
p
SOLDADOS.
_dien_te. Vi_va nues_tro Ge_ne_ral, vi_va nues_tro Ge_ne_
f
ff

PAJE.

-ral Ya ten-

p *p*

-go a - qui pre - ve - ni - - do to-do cuan - to se ha de u - sar, be-ne-

- plá-ci-to, be-ne plá-ci-to zu-rum-bá-ti-co. Ya de - se - o co-men-

f *p*

MALBRÚ SOLDADOS.

-zar Pues es - cri - be cuan - to di - ga. Vi - va

ff

(El Paje se dispone á escribir)

nues - tro Ge - - ne - ral, vi - va nues-tro Ge - ne - ral.

fff

Nº 5.

COPLAS.

Allegretto.

PIANO.

MALBRÚ.

Si es que yo a - - ca - so mu - rie - - - se en es - ta fe - - roz ba - ta - - lla man - do mi cuer - - po á la

p

f

- tie - - rra mi ba - rri - - ga á —— San - cho Pan - - za.

Mi ca - ba - - llo se re - ga - - le

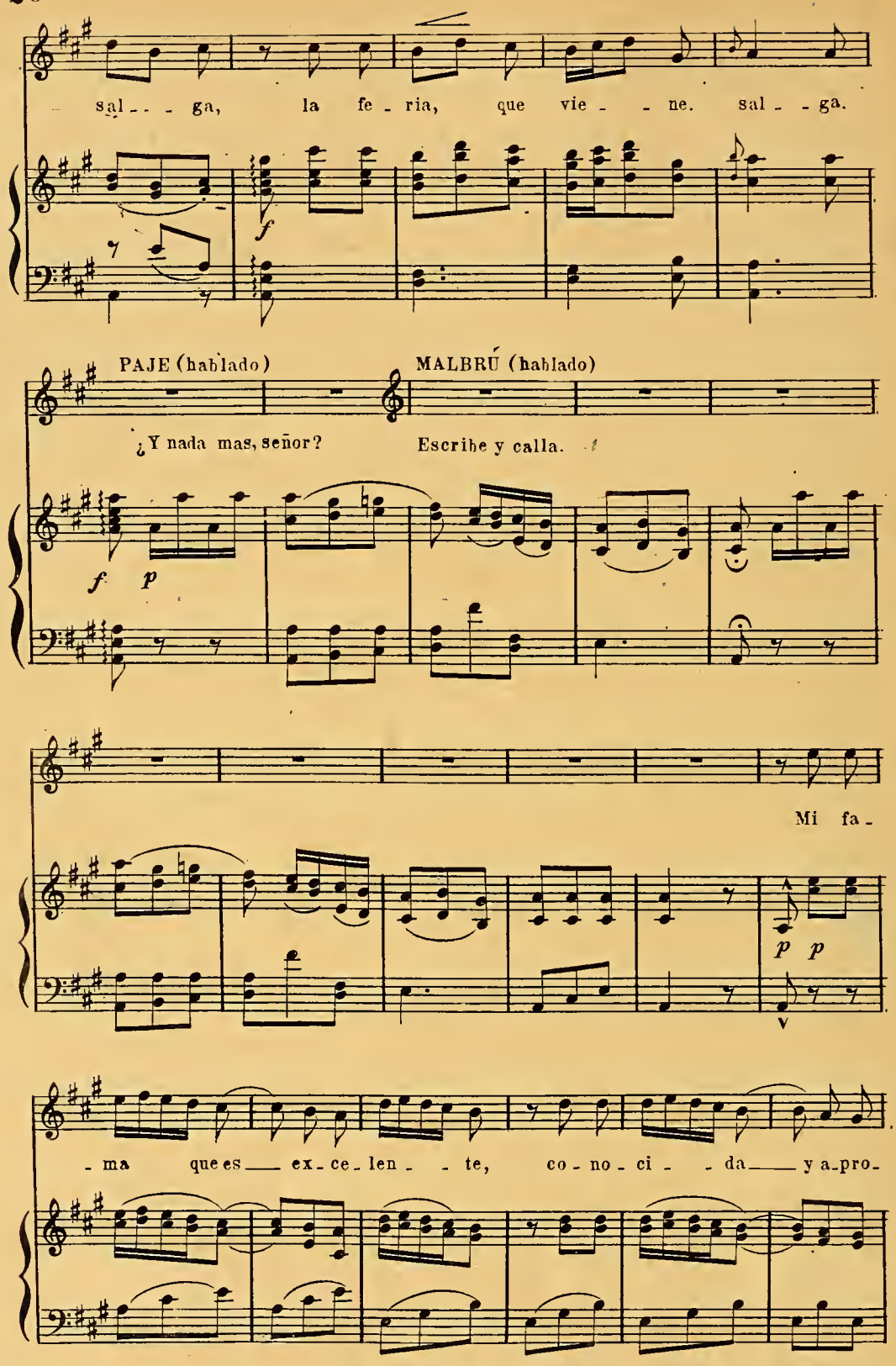
sforz. *p*

á las Co - - va - chue - las pa - - ra... que le

f *p*

den bar - niz, y lue - go la fe - ria que vie - ne

f *p*


sal - - ga, la fe - ria, que vie - - ne. sal - - ga.
f
PAJE (hablado)
¿Y nada mas, señor?
MALBRÚ (hablado)
Escribe y calla.
f p
Mi fa -
p p
- ma que es ex - ce - len - - te, co - no - ci - - da y a - pro -

- ba - da va - ya de ca - fé en ca - fé

p *p*

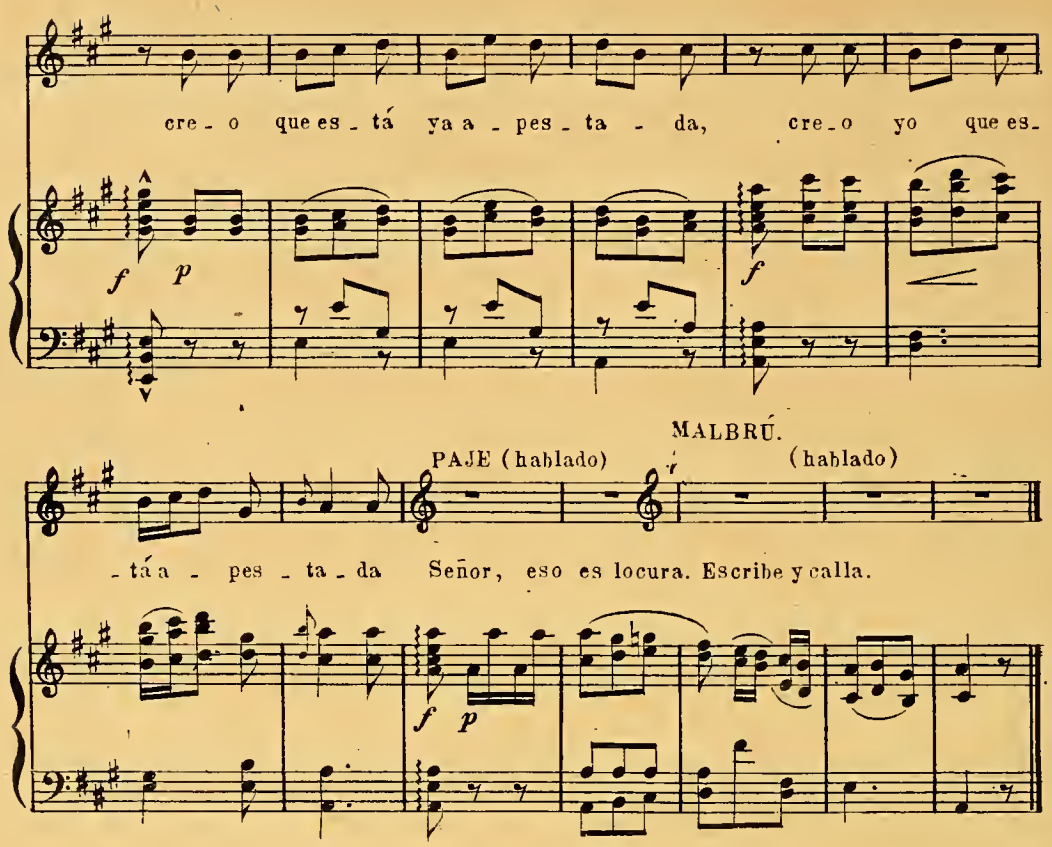
pues a - lli se pier - den tan - tas. Mi me -

sforz.

- mo - ria de - jo á to - dos cuan - tos mi his - to - ria de

f *p*

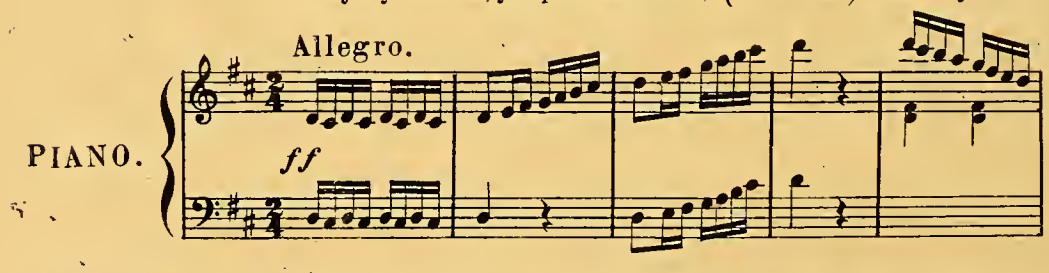
can - tan de cu - ya can - ción la cor - te



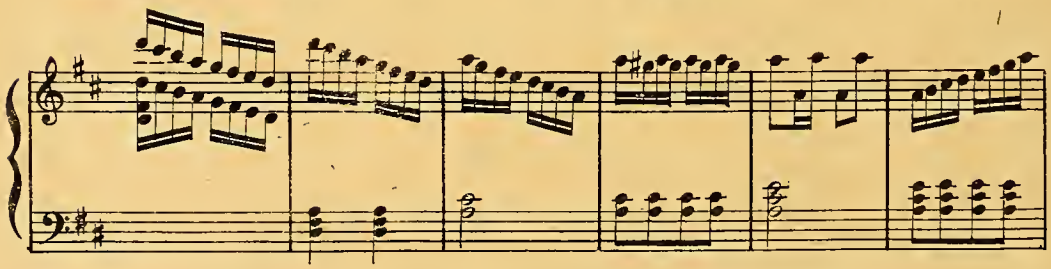
Nº 6.

BATALLA.

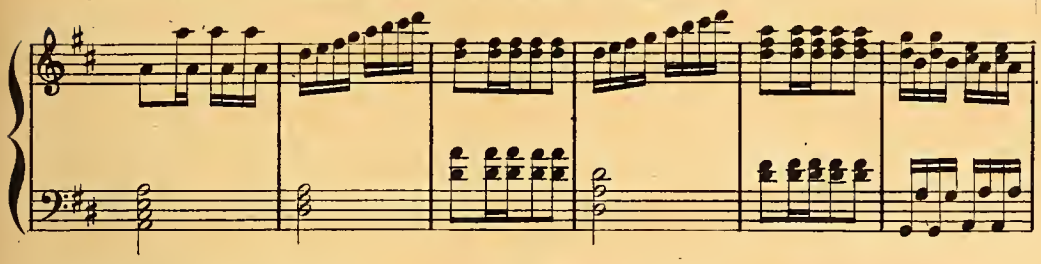
(Tocan cajas y clarines, y empieza la batalla) (*PAROLA*) PAJE. Que vienen



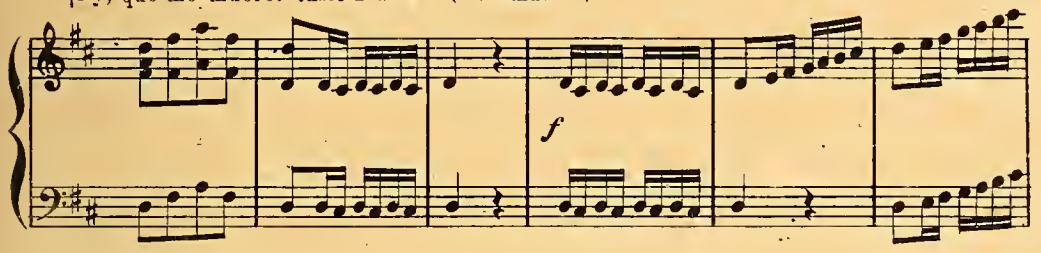
los enemigos! MALBRÚ. ¿Sí? Pues ármese la danza,—y si ves que yo me tumbo—al soplo de alguna bala—véte con mi bendicion—y llévale éste (*el testamento*) á Madama. PAJE. Está bien.



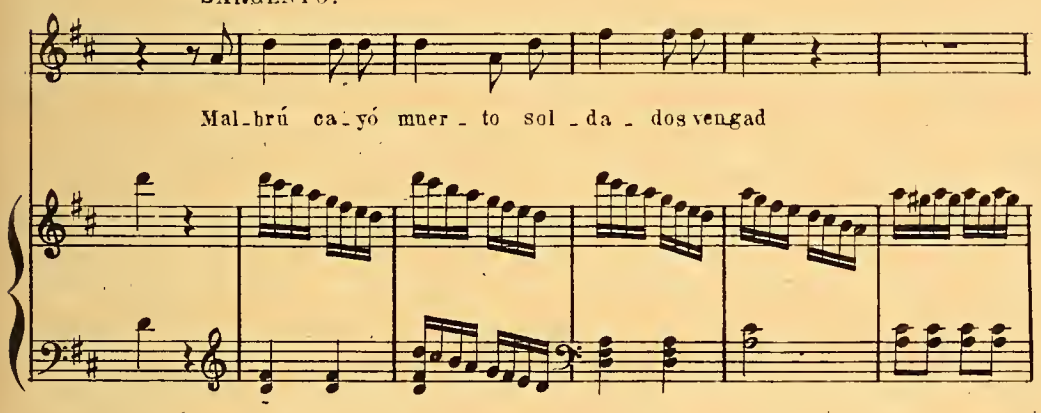
Voy... *(aparte)* Desde lejos—se ven pólvora y balas. (Con estruendo de música, tiros y cajas MALBRÚ anima á los suyos hasta que cae muerto) MALBRÚ ¡Duro, duro, bom-

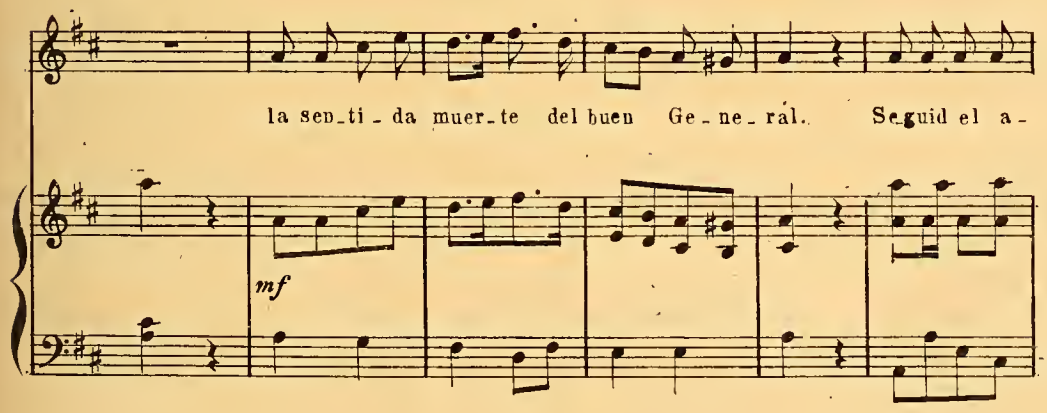


barda y cañón!—Porrazo, trompazo y viva el valor.— Arrea, Manolo, todo lo perdí— ¡Ay, que me muero! infeliz de mi (Cae muerto)



SARGENTO.





van - - ce, pues si_guien_do van la vic_to_ria es

cres. *f*

(Vánse todos)

nues - tra el triun_fo can - tad

ff

Nº 7.

PAJE. (Sale el PAJE poco á poco con temor)

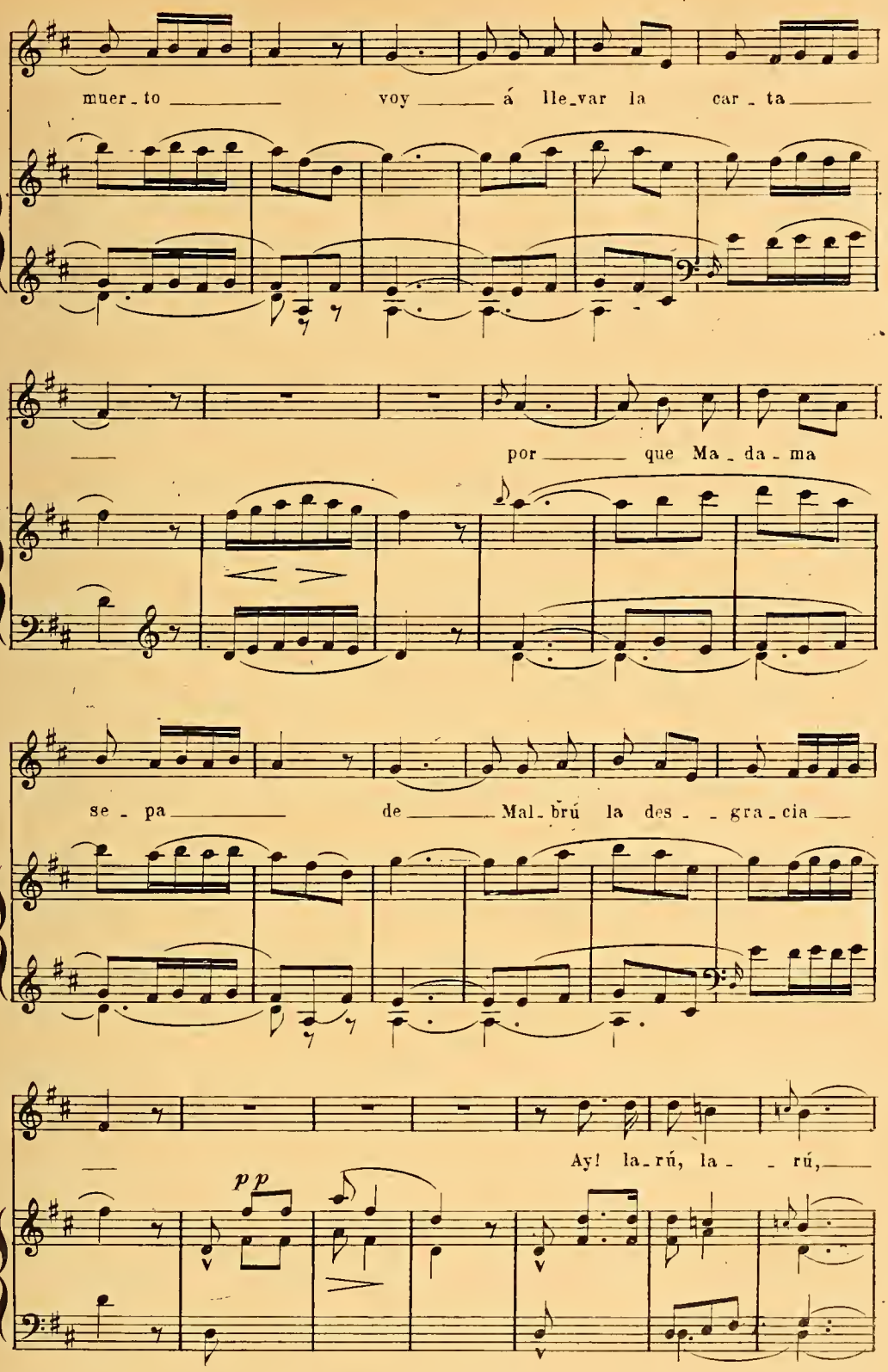
Andante.

PIANO.

pp *ligado.*

PAJE.

Ya que Mal_brú se ha


muer_to voy á lle_var la car_ta
por que Ma_da_ma
se_pa de Mal_brú la des_gra_cia
Ay! la_rú, la_rú,
pp

que mu - rio Mal - - brú! ¡Ay, la-

pp

- rú la - - rú que e - lla llo - ra - - rá.

Mas no im - por-

- ta que llo - re voy á dar la no - - ti - cia

que es - - pe - ro que me

val - ga u na bue - na pro - pi - na

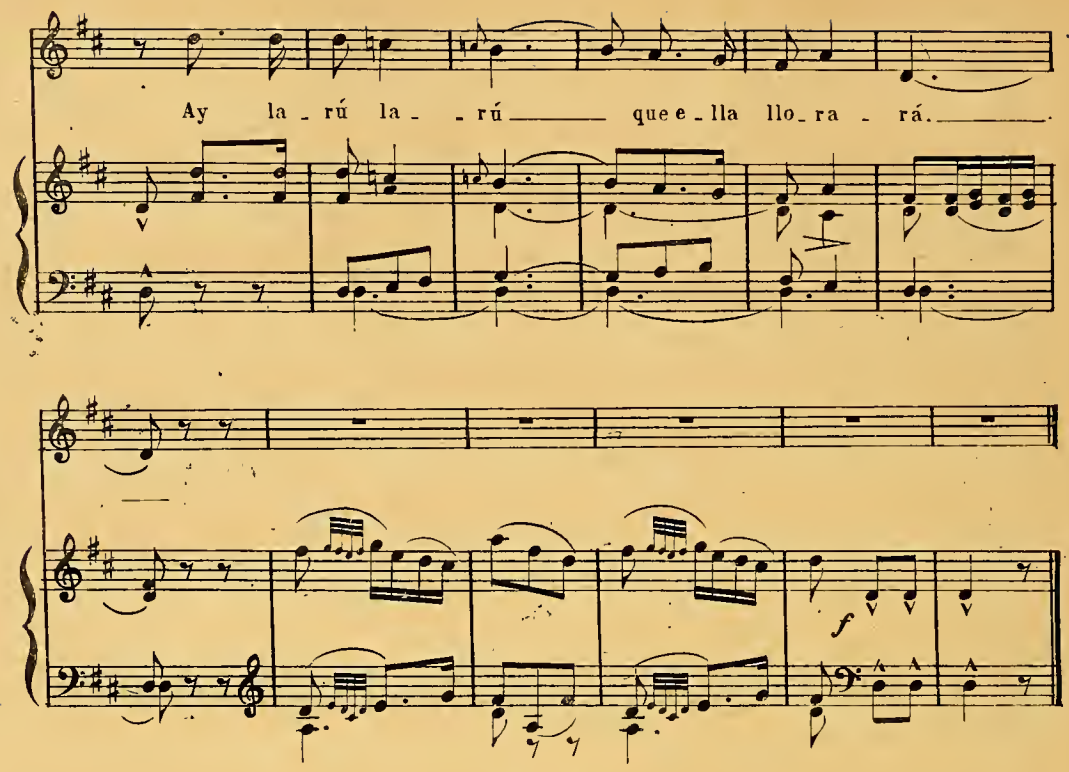
¡Ay, la - rú, la - - rú

pp

pp

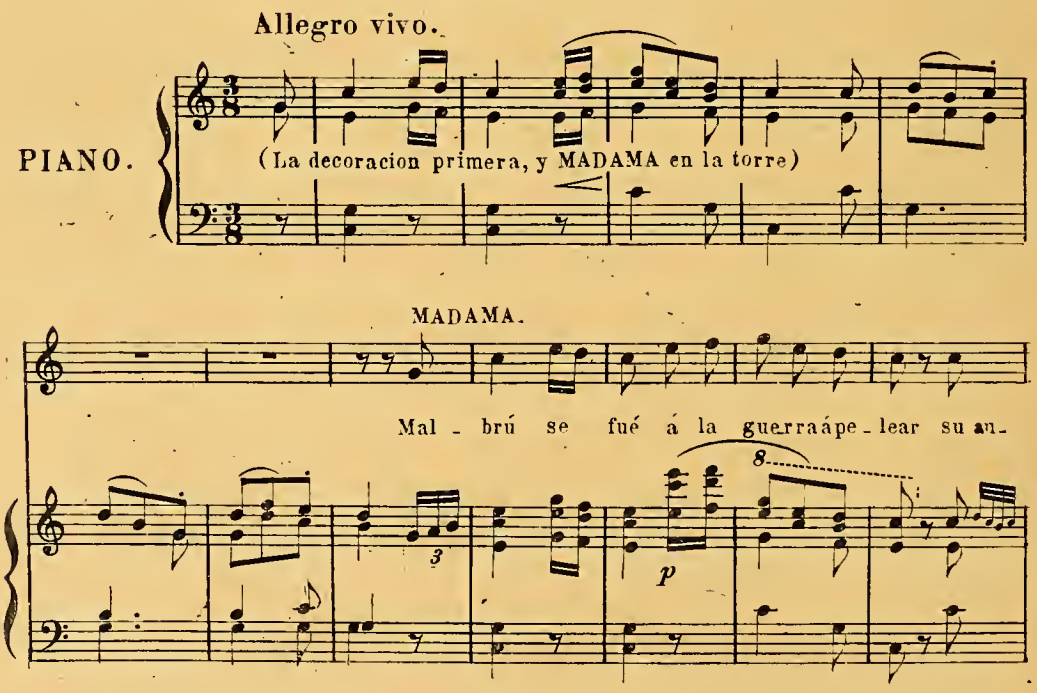
que mu - rió Mal - - brú

pp


Ay la - rú la - - rú que e - lla llo - ra - rá.
f

Nº 8.

RONDÓ.


Allegro vivo.
PIANO.
(La decoracion primera, y MADAMA en la torre)
MADAMA.
Mal - brú se fué á la guerra á pe - lear su an-
8
3
p

-sen-cia me ma-ta con tan-to tar-dar. Mal-brú se fue á la

PAJE. (aparte)

gue-rra á pe-lear. A-llí Ma-da-ma a-guar-da ya

con la no-ti-cia se a-ra-ña-rá con la no-ti-cia

MADAMA.

se a-ra-ña-rá ¡El Pa-je a-quí! ¿Que hay de no-ve-

f *p*

PAJE.

dad? Nin gu na, se ño ra: Mal brú muer to es tá,

Mal brú muer to es tá.

MADAMA.

¡Ay in fe li ce!

¿Qué es lo que di ces?

¡Con tan ta pe na

PAJE.

yo mo ri ré! O id, se ño ra, os di ré a ho ra

sin mo - les - ta - - ros co mo es to fué cómo es to fué

p

f

ff

Nº 9.

Allegro.

PIANO.

f

PAJE.

En las me - jo - - res dan - zas que so - na -

p

-bael bum, bum u - na ba - la ha ve - ni - do

f

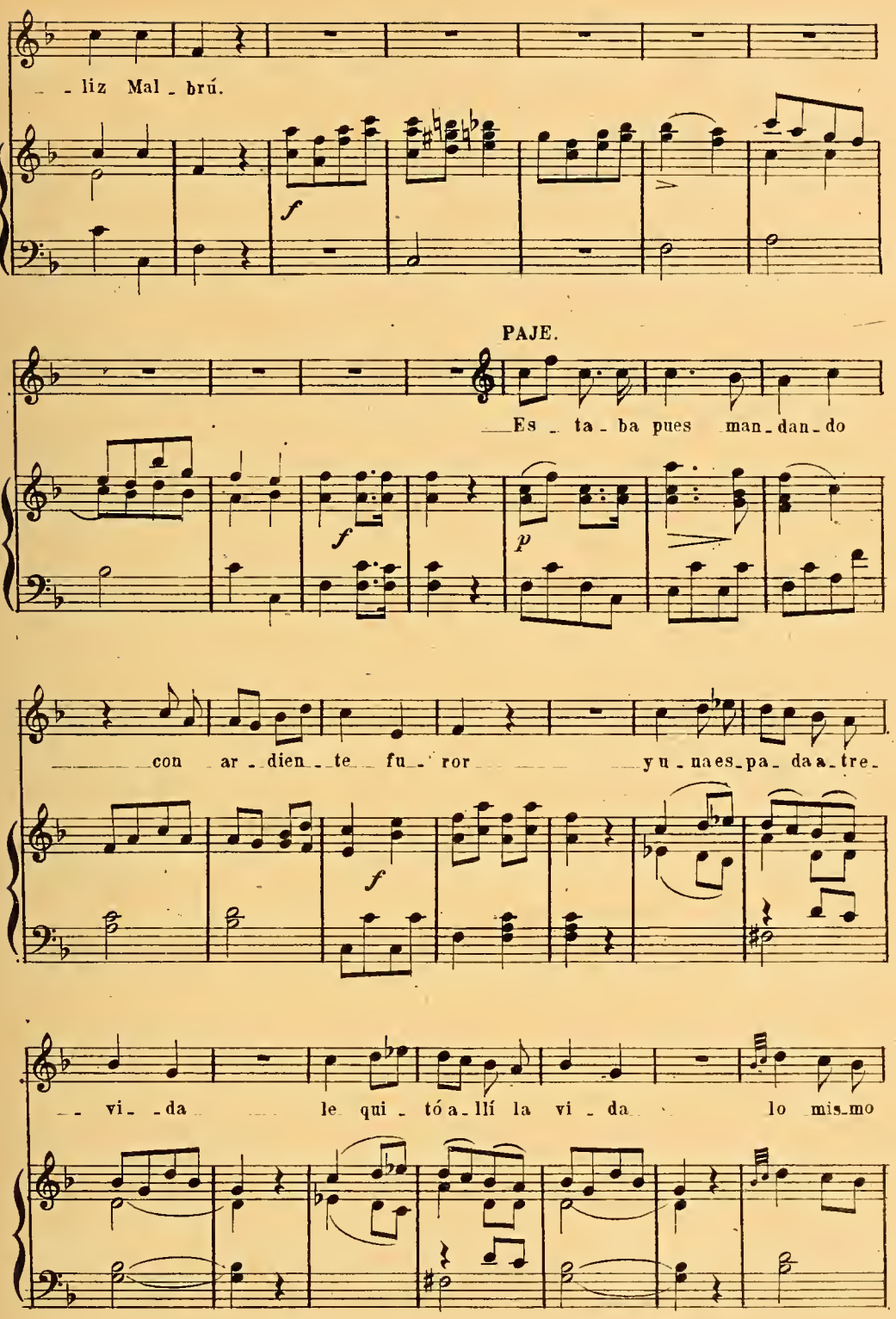
y le de - jó ten - di - do lo mis-mo

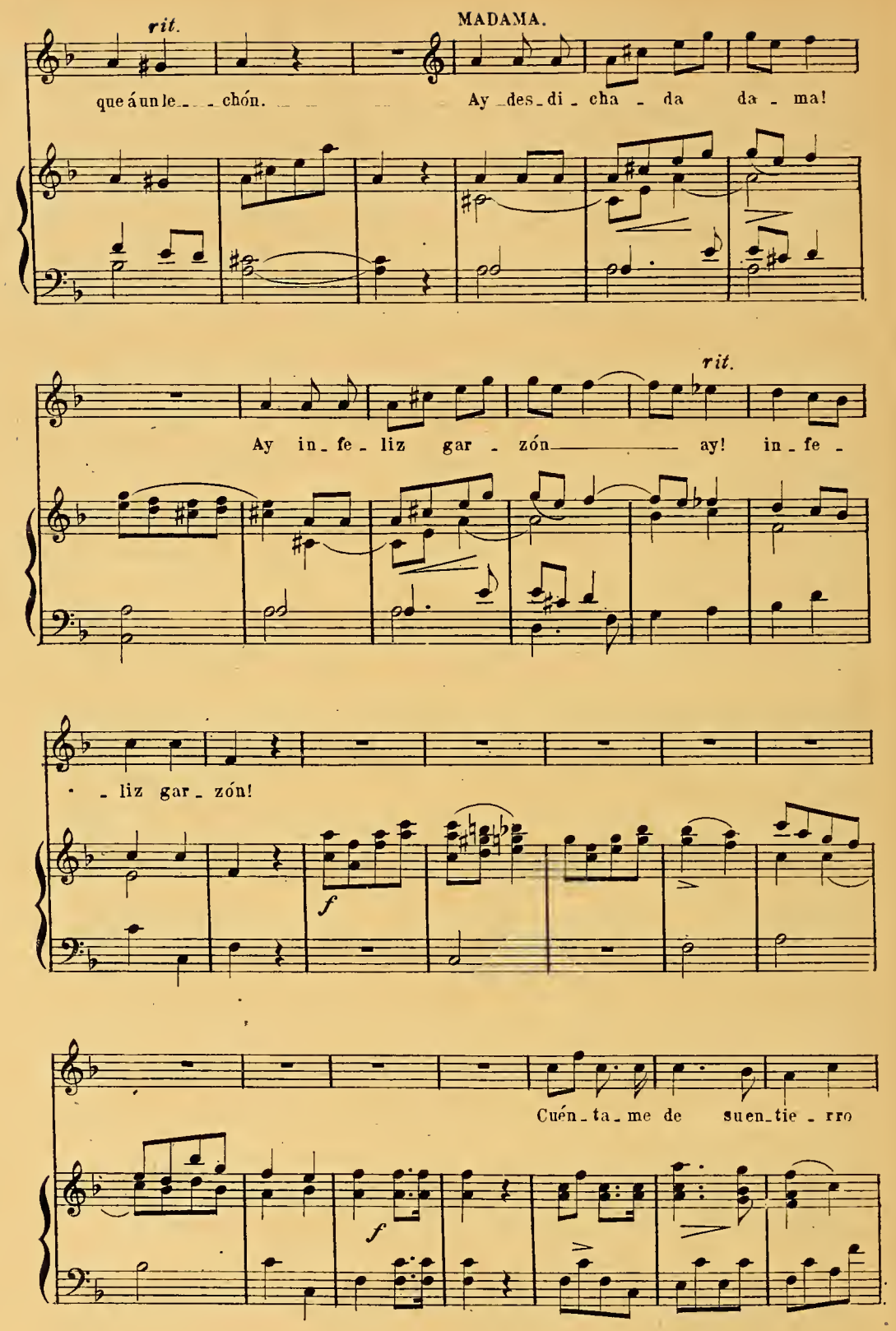
MADAMA.

que un a - - tún ¡Ay des-di-cha - da da - ma!

rit.

¡Ay in-fe-liz Mal - brú ay! in - fe -


liz Mal - brú.
PAJE.
Es - ta - ba pues man - dan - do
con ar - dien - te fu - ror yu - na es - pa - da a - tre -
vi - da le qui - tó a - llí la vi - da lo mis - mo


rit.
MADAMA.
que á un le - chón.
Ay des - di - cha - da da - ma!
rit.
Ay in - fe - liz gar - zón ay! in - fe -
- liz gar - zón!
f
Cuén - ta - me de suen - tie - rro
f

PAJE.

di - me có - mo se - rá — Ve - nid lo á ver, se -

f

- ño - ra, que del en - tie - rro es ho - ra — ya qui sea -

rit.

MADAMA.

- cer - ca ya — ¡Ay, des - di - cha - da da - ma!

rit.

¡Ay, tris - te Ge - ne - ral — ay tris - te Ge - ne - ral

f *ff*

Nº 10.

CANZONETTA.

(Cortejo fúnebre — Van saliendo los soldados con el cuerpo de MALBRÚ en su ataud)

All.º vivace.

PIANO.

SARGENTO y PAJE.

Mal-brú que-dó di-

p

TUTTI.

SARGENTO y PAJE.

- fun - - to, mi-ron-tón, tón tón, mi-ron-te - la, Mal-brú que-dó di-

TUTTI.

- fun-to lle-ve-mos-le á en-te-rrar, lle-ve-mos-le á en-te-rrar lle-

f

SARGENTO y PAJE. TUTTI.

- ve - - mos leáen - te - rrar, co - mo le per - te - ne - - ce, mi-ron-

p

SARGENTO y PAJE.

tón, ton-tón mi-ron - te - - la, co - mo le per - te - ne - - ce con pom-pay ma-ges-

TUTTI.

f

- tad, con pom-pay ma - ges - tad, con pom-pay ma - ges-

f

SARGENTO y PAJE. TUTTI.

- tad. En - ci - ma de la ca - - ja, mi-ron - tón tón tón mi-ron-

p

SARGENTO y PAJE.

TUTTI.

te la, en ci ma de la ca ja pues to el ro me ro va, pues

f

MADAMA y PAJE.

to el ro me ro va, pues to el ro me ro va. Yun pa ja ri to

TUTTI.

MADAMA y PAJE.

di ce, mi ron tón tón tón, mi ron de la, yun pa ja ri to di ce que

TUTTI.

f

ya des can sa en paz que ya des can sa en paz que ya des can sa en

f

SARGENTO y PAJE. TUTTI. SAR-

paz No vendrá más al cam_po, mi ron tón, tón tón, miron_te la no

p

GENTO y PAJE. TUTTI.

f

ven_drá más al cam_po, ni co_me_ra más pan, ni co_me_rá más pan, ni

f

SARGENTO y PAJE. TUTTI.

co_me_rá más pan, ni be_be_rá más vi_no miron_tón tón tón miron_

p

MALBRÚ.
(Se levanta empinando una bota y despues de dicho esto se deja caer)

SARGENTO y PAJE.

te la, ni be_be_rá más vi_no, más vi_no be_be_rá

FINAL.

TUTTI.

Y pues que ya es_tá muer_ _ to, lle_

f

_vé_mos le á en_te_rrar. Ya_qui la to_na_di_ _ lla_con

es_to a_ca_ba_rá, a_ _ ca_ _ ba_ _ rá, a_ _ ca_ _ ba_

f

_rá a_ _ ca_ _ ba_ _ rá

ff

ÍNDICE

TEXTO

	Páginas
La *Tonadilla* y los *tonadilleros*	VII
JACINTO VALLEDOR	XV
Argumento de la *Tonadilla general,* La decantada vida y muerte del General Malbrú	XIX

MÚSICA

Número 1.	1
Número 2—.*(Tiempo de Seguidillas)*.	6
Número 3.	8
Número 4.—*(Recitativo y Allegro vivace)*	12
Número 5.—Coplas.	18
Número 6.—Batalla.	22
Número 7.—*(Andante)*.	24
Número 8.—*Rondó*.	28
Número 9.	31
Número 10.—Canzonetta y Final	36

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA
COLECCIONADOS TRANSCRIPTOS É ILUSTRADOS

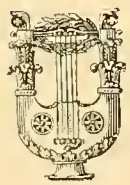
POR

FELIPE PEDRELL.

VOL. II.

VARIOS

(LITERES—ESTEVE Y GRIMAU—LASERNA—FERRER)



Canuto Berea y Compañía, Editores
REAL, 38
LA CORUÑA

ES PROPIEDAD.—Reservados todos los derechos de representación, reproducción y traducción, et., etc.

LA CORUÑA.-TIPOGRAFIA LA GUTENBERG, BARRERA 19

LA *LETRA* DE LAS TONADILLAS

La letra, ó *las letras*, decían los tonadilleros de la materia vil, el tosco cañamazo literario sobre que bordaban las graciosas cantinelas de la fauna y flora popular, no atreviéndose á calificar de asuntos, de argumentos y ni siquiera de escenas lo que ordinariamente no merecía tan pomposos calificativos. Y cuando así calificaban esa obra prima literaria en que todos, ingenios *ingeniosos* é ingenios sin pizca de gracia, ponían en ella sus manos pecadoras, bien sabido se lo tenían, aunque Iriarte, dando por españolismo excusable desmesuradas proporciones al marco de la tonadilla

..... que antes era
Canzoneta vulgar, breve y sencilla
asegurase
Y es hoy á veces una escena entera,
A veces todo un acto
Según su duración y artificio (1).

La tonadilla empezó modestamente, no se levantó á mayores, literariamente hablando, mientras duró la moda, hasta que llegada la hora de su desaparición fué olvidado injustamente el único espectáculo artístico nacional que el público había aplaudido.

Los comienzos del espectáculo no pudieron ser más modestos.

Tuvieron los antiguos *cuatros* ó las coplas sueltas á que daban el nombre de *princesas*, un sencillo aditamento á manera de estribillo, sonsonete ó *voces de palacio*, como se llamaban, también, allá por el año de 1740, lo cual ya se vió en las embrionarias tonadillas que cité al hablar de La *Tonadilla* y Los *Tonadilleros* (2), hasta que Don Luis Misón introdujo por las fiestas de *Corpus* del año 1757 las tonadillas *con argumento*, si tal nombre merece la sencillísima acción de pieccecillas tales como la primera y segunda parte de *La Chinesca*, interpretada por *Ladvenant* y *Juan Manuel*, (así lo reza la *particella* de apuntar que tuve á la vista,) *El mosquetero de la silla y la espuerta*, por *la* (sic) Ladvenant, *El sacrificio de indios*, en cuya farsa dos europeas vencen por medio del baile los instintos carnívoros de dos indios bravucones que querían sacrificarlas, *La prueba* de una cómica, por la Mariana Hidalgo, la Bastos, la Garcesa y Guerrero, *Lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva*, *El compositor del clave*, *La fiesta de Valdepeñas ó de los músicos pelones*, y otras por el estilo.

Un actor del tiempo nos dice que ya antes de aquella fecha, «en el año 1745 vino á la compañía de Parra, un actor músico llamado José de Molina, el cual ayudándose de su guitarra, avivaba estos juguetes: entre ellos fué célebre el del *Entramoro*, que compuso en el año 1746, y cantó en los *Autos sacramentales*, añadiendo por estribillo al fin de cada copla:

Entra moro, sale moro
Titiraina
El salerito, la cincha y la albarda,
Y el borriquito para traer agua.»

(1) *Poema de la Música*. Madrid, 1773, pág. 97.
(2) Vid. vol. I.

«Alborotó tanto esta simpleza, que no había persona en la corte que no la cantase, lo cual dió al expresado Molina el apodo de *Entramoro* que no perdió hasta su muerte, por más que procuró desterrarle con una tonadilla intitulada *Ya no soy Entramoro* (1)»

Conozco otra tonadilla *á solo* sobre el mismo asunto, música de D. Luis Misón, intitulada, *No me llamo Entramoro*, en la cual el asendereado actor Molina trataba de convencer al público de que no se llamaba *Entramoro*. Por cierto que la tal piececilla está compuesta sobre lo que hoy llamaríamos las *aleluyas* de la vida é historia del actor. Empieza así:

No me llamo entra, moro,
ni entra, cristiano,
me llamo el cicatero
de todo el barrio

Como Molina no ignoraba que ésta y otras piececillas que dedicó al mismo tema no convencerían al público guasón, acaba diciendo en la aludida:

¡Con que ya todos
me dirán cicatero
y no entra, moro!
¿A quién? ¿á mi?
¡Pues no ha de ser!

No habrá olvidado el lector lo que cuenta el diarista «del nuevo camino abierto á las canciones de teatro», por D. Luis Misón, y de la composición á dúo, «que fué el modelo ó principio de las que hoy (1787) se llaman tonadillas».

Y puesto que del promovedor de la tonadilla se trata, diré, que, según Moratín, el tonadillero Misón era uno de los hombres que más se distinguieron en el arte por sus conocimientos musicales y literarios (2). Samaniego hace referencia á Misón en su fábula de *El tordo flautista*

Era un gusto el oir, era un encanto,
á un tordo gran flautista, pero tanto
que en la gaita gallega,
ó la pasión me ciega
ó á Misón le lleva mil ventajas

El tordo gran flautista y además profesor de óboe, era Misón, sobresaliente maestro y compositor de infinidad de tonadillas, del monólogo musical que escribió para el *Guzmán el Bueno*, de Iriarte, de las óperas *Eco y Narciso*, *Piramo y Tisbe*, etc.

De la llegada de Esteve á Madrid, el año 1760; de su primera tonadilla á duo

Fortunita, fortunita
no me persigas cruel,

compuesta y estrenada el año siguiente, nos enteró el diarista. Y bueno es hacer constar todo esto porque la piedra angular de la tonadilla, según entiendo, es el famosísimo D. Pablo Esteve y Grimau, *Maestro de Capilla Catalán y de casa del Excelentísimo Señor Don Pablo Zoylo Téllez Girón etc. Duque de Osuna*, como él mismo nos dice en la Dedicatoria de un opúsculo que he de sacar otro dia á colación.

---

(1) Vid. tomo 12 del *Memorial literario instructivo y curioso de Madrid*, año de 1787.

(2) Misón, al parecer, era de Barcelona. Entró de profesor de flauta y óboe en la Capilla Real el 27 de Junio de 1748 y falleció el 13 de Febrero de 1766. Como miembro de la Real Capilla, formaba parte del personal de orquesta que funcionaba en los teatros de los sitios reales de Aranjuez, Escorial y San Ildefonso, construidos en 1766 y destinados á dar representaciones exclusivamente de óperas italianas y de dramas ó comedias traducidas sólo para la Corte. De una lista de aquella época recojo el siguiente dato: «A Don Luis Misón y otros por tocar en todos los embarcos el día de paseo, que se les dén 35 doblones de parte de S. S. M. M.» Los profesores de orquesta de los *Sitios* vestían para determinadas funciones trajes de grana galoneados de tirilla de oro.

Viendo los *autores* de compañías que los sainetes, los fines de fiesta y las loas para empezar sazonadas con música, y sobre todo las tonadillas, eran el aliciente que animaba al espectador, sirviéronle á diario tonadillas resultando que el drama ó la comedia que se representaba constituía así como un accidente secundario de la función.

Introdújose la orquesta, se asalariaron músicos á diario y ya no quedó relegada la tonadilla á las funciones llamadas de *teatro* sino que desde 1767 empezaron á ser ordinarias, el plato fuerte y sabroso del público, de los *apasionados* y de las mismas cómicas. Las más sobresalientes actrices, y no sólo las *sobresalientes de música* ó de cantado, como se decía entonces, la Teresa Garrido, Catalina Pacheco, llamada la *Catuja*, Rosalía Guerrero, María Antonia Guzmán, la *Guzmana*, María la Chica y entre otras la mismísima María Ladvenant, tuvieron sus correspondientes tonadillas especiales, sobre todo de fruteras, vendedoras de naranjas, etc., en las cuales hacían gala de sus talentos y afectos expresivos, demasiado expresivos, á veces, con no poco contentamiento de *chorizos*, *polacos* y *mosqueteros*.

Para la Ladvenant se escribieron varias tonadillas aprovechando sus variadas condiciones de actriz y de actriz de cantado. De éstas conozco tres, todas de D. Luis Misón, que datan probablemente de los años 1760 á 1765. Titúlase la primera, *La Tonadilla del pintor*, á duo. La Ladvenant representaba en ésta el tipo de un pintor, disfrazado , por supuesto, que tenía el encargo de hacer el retrato de una señorita de la cual se enamora perdidamente. La parte vocal confiada á la Ladvenant acusa la voz que poseía la famosa histrionisa, *mezzo soprano*, como diríamos ahora. He aquí un trozo de la macarrónica poesía que cantaban en esta tonadilla, floja como música, las dos interlocutoras:

PINTOR

Esta frente espaciosa
campo de guerra,
campo de perlas,
¡ay qué hermosa!
¡ay qué bella!
donde Cupido quiso
plantar bandera.

Mientras tanto la SEÑORITA coreaba los *ayes* diciendo:

¡Ay, que me abraso!
¡ay, que me quemo!
¡ay, que es mucha la pena
que yo padezco.

Proseguía la Ladvenant:

Son tus ojos y cejas
flechas y arpones....

Y así por el estilo hasta que terminaba la tonadilla yendo á disponer el casamiento.

La segunda es una tonadilla *á tres*, intitulada, *Un paturdo, un ganso, y una limonera*, esta parte confiada á la Ladvenant. El asunto de la tonadilla es la consabida historia del palurdo que llega á Madrid y todo lo admira, la *callaza* de la Puerta del Sol, la *Mariblanca* (1) «que está sobre la fuente», «aquella casa tan grande» (el corral de comedias) y «el *cajoncito* en que vá aquella mujer tan bonica» (la silla de manos en que iba al teatro la Ladvenant).

La tercera es la *Tonadilla*, á tres, titulada, *De los negros*, en la cual la actriz llamada la *Mariana* (Mariana Alcázar) hace el papel de *negra*, la Ladvenant el de *negro*, y la *Granadina* (María la Chica) el de *blanca*. La piececilla está escrita en el *caló* convencional negro-zarzuelero

(1) Se refiere á la churrigueresca estátua del profesor D. Pedro Rivera que existía frente á la antigua iglesia de Buensuceso, entre las calles de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo.

de nuestros modernos tangos y habaneras, y la Ladvenant sacaba á relucir todos los *gipidos*, *¡Ay Jezù, que neglita gitana!* y los *¡huachi!* del conocido repertorio. El *neglo* y la *neglita*, cantan para terminar,

como loz bancoz,
poque tamién loz négoz
noz alegamoz.

y bailan *con taconeado*, según reza la parte de apuntar.

El diarista citado insinuaba «que de poco tiempo á esta parte (poco antes de 1787) se ha introducido (en el *argumento* de la tonadilla) la sátira: pero no dejaremos de advertir—añadía—que entre las tonadillas satíricas nos han parecido muy bien las más disfrazadas y artificiosas, como son las más alegóricas en que se personalizan las pasiones ó las virtudes y los vicios, dándolas bulto y carácter, de cuyo género es la que este mes se ha cantado en el coliseo del Príncipe, que *aunque no es en todo perfecta*» (ni mucho menos, el lector lo juzgará) «es muestra de lo que decimos».

Veamos esa tonadilla «no en todo perfecta» á que se referia el diarista, intitulada *La Verdad enferma* y *Médicos de moda*.

PERSONAJES

LA VERDAD — LA MEMORIA
LA VOLUNTAD — DOS MÉDICOS

(El teatro representa una sala y una alcoba, de donde sale la *Verdad* acompañada de la *Memoria* y la *Voluntad:* ésta se reclina sobre una silla, y la dicen:)

Mem. y Volunt. Verdad de los humanos,
despierta sin tardar,
que á visitarte vienen
Memoria y Voluntad.
Memoria ¿Qué es lo que te aqueja?
Voluntad ¿Qué es lo que te afana?
Verdad Dejad que me aboguen
mis mortales ansias.
Mem. y Volunt. ¿Qué tendrá la infeliz,
que está tan flaca?
Memoria Dime ¿qué te oprime?
Voluntad Dime ¿qué te daña?
Verdad Llamad dos doctores
que me siento mala.
Mem y Volunt. En tanto que llamamos
los médicos las dos,
la pena que te aflije
procura hacer menor. *(Vanse).*

—

Verdad ¡Oh verdad infeliz! ¡Oh verdad triste!
¡Qué macilenta estás! ¡Qué mala te hallas!
Pero ¿cómo has de estar si cada día
los vicios, sin cesar, tu mal agravan?
¡Que todos me consumen y aniquilan,
y de sanar me quitan la esperanza!
Y pues enferma estoy, y de los hombres
vivo en esta mansión casi olvidada,
de lobreguez se vista, porque sepan
que en ella la Verdad se halla postrada.
(Oscurece el teatro y salen la Memoria *y la* Voluntad *acompañando á los dos* Médicos).

Mem. y Méd. 1.º En qué estancia tan opaca...
Vol. y Méd. 2.º Del dolor que la atormenta...
Verdad La Verdad tan triste y flaca
sufre la fatalidad
Todos En qué estancia tan opaca,
del dolor que la atormenta
la Verdad tan triste y flaca
sufre la fatalidad!.
¡Oh, qué triste! ¡Oh, qué triste!
¡Oh, qué triste obscuridad!
Médico 1.º ¿Cómo está, pues, la Verdad
de aquesta suerte?
Voluntad Está á oscuras
porque hay muy pocos mortales
que tenerla con luz gustan.
Médico 1.º Pues los médicos de coche
donde no alumbran, no curan.
Médico 2.º ¿Qué cosa tan triste
tiene la Verdad?
Memoria Bien la reputan
por triste, mas no lo es
con aquellos que le alumbran.
Médico 2.º ¿Y paga bien las visitas
á los médicos?
Memoria Con muchas ventajas.
Médico 2.º ¿Qué dá? ¿Reloj?
Memoria Dá otras cosas más seguras.
Voluntad Aquí hay luces. *(Sacan luces)*
Médico 2.º Pues marchaos
y á la paciente se acuda.
Verdad Dadme al dolor que paso
algún remedio,

que el esfuerzo no baste
á sus esfuerzos
y apreta (?) demasiado
el sentimiento.

Médico 2.º Tómela V. el pulso.
Médico 1.º Usted perdone.
Médico 2.º Usted es más antiguo.
Médico 1.º Usted de coche.
Los dos No imagine V. que antes
yo se lo tome.
Memoria ¿Qué es lo que declara el pulso?
Médico 1.º Unas náuseas formidables
Voluntad ¿Qué es lo que el pecho descubre?
Médico 2.º Una disenteria grave.
Mem. y Volunt. ¿Cómo pueden decir eso
si Vds. no la han pulsado?
Médicos 1.º y 2.º ¿A qué efecto si nuestro arte
lo mismo entiende pulsando
que no pulsando, los males?
Todos ¿Con cuántos doctores esto
llegará á verificarse?
Médico 2.º ¿De qué nace tu dolencia?
Verdad De las modas y los vicios.
Médico 1.º Y esas cosas ¿de qué nacen?
Verdad De los humanos delirios.
Médicos 1.º y 2.º Eso es todo una quimera.
Eso es un puro capricho.
Verdad ¡Ojalá que de mis males
fuesen falsos los motivos!
Vóime un poco recobrando.
Todos Váyase V. recobrando
y examínese el motivo.
Médico 2.º Dime, pues, ¿en qué te ofenden
en el día mil maridos?
Verdad En que dan á los cortejos
nombre de íntimos amigos.
Médico 1.º De las modistas francesas
¿en qué el comercio te daña?
Verdad En que lo que es español
dicen que viene de Francia.
Medico 2.º Con los cortejos, los hombres
¿en qué tus males agravan?
Verdad En que llaman pasatiempo
lo que es una pura infamia.
Médico 1.º ¿Y te perjudican mucho
en sus tratos los horteras?
Verdad Ellos son la mayor causa
de verme de esta manera.
Mem. y Volunt. *(á los Médicos)* Pues sois entrambos
famosos médicos
y teneis título
para matar,
recetad.
Médicos 1.º y 2.º Silencio.
Mem. y Volunt. Recetad.
Médicos 1.º y 2.º Callad.
Todos Que el remedio que convenga
luego se le aplicará.
Médico 2.º De muchísimos agentes
¿en qué la astucia te enferma?
Verdad En que dan á sus usuras
el nombre de diligencias.
Médico 1.º De algunas damas el lujo
¿qué á dañarte contribuye?
Verdad Que lo que es profanidad
á decencia lo atribuyen,
Médico 2.º ¿En qué los sastres son parte
de que estés tan triste y flaca?
Verdad En no cortarse las uñas
y faltar á sus palabras.
Médico 1.º De muchas madres al uso
¿qué es lo que aumenta tu mal?
Verdad Que el descaro de sus hijas
le llaman... marcialidad.
Mem. y Volunt. Pues de su vida
los dos sois árbitros
su cura rígidos
definid, pues:
recetad.
Médicos 1.º y 2.º Silencio.
Mem. y Volunt. Recetad.
Médicos 1.º y 2.º Papel.
Todos Y el remedio que convenga
al momento se ha de hacer:
Médico 1.º Recete usted.
Médico 2.º No; usted, usted.
Médico 1.º Perdone usted.
Médico 2.º Vaya, pues se empeña usted,
recipe: que se viva con cordura
y deje la mentira el perverso hombre,
que con esto los seres racionales
dejarán de ser seres animales.
Verdad ¡Buena receta!
Si los mortales
consigo que la tomen
salgo de males.
Todos Y con las seguidilllas
esto se acabe.

SEGUIDILLAS

Ya en montes y jardines,
flores y plantas
anuncian del invierno
hielos y escarchas.
Las fieras en sus chozas,
las aves en sus nidos
te llaman insolente
con quejas y bramidos.
Tú los ríos más grandes
los conviertes en vidrio:
tú los ganados destruyes
y agotas los egidos
Todo se hiela, todo peligra,
todo se pasma, todo tirita
menos aquel que astuto
con sabio tino
opone á tus rigores
lo que es debido.
Invierno triste,
bien el país donde
de tí se exime.
Las fieras, etc.

Desafío al músico más inspirado á que ponga en solfa tonterías como las que recomendaba el buen diarista y si no á que se despachen como se despachaba en ellas, bailando encima, el tonadillero Laserna, autor de la música de *La verdad enferma y los médicos de moda*. Del gusto literario y de la falta de inventiva en los argumentos de la clase de tonadillas llamadas morales, especialmente, no se hable. Y ¿qué clase de música aplicarían los malhadados tonadilleros á esos insubstanciales *tiquis miquis* entre la *Verdad*, la *Memoria*, la *Voluntad* y esos dos *Médicos* zarramplines? Por fortuna son muy pocas las tonadillas en que el músico no sepa tomar la revancha cuando llega el momento de electrizar al público con la *seguidilla*, el *caballo*, la *jota* ó la *tirana*. Ellos salvan las mismas inepcias de los ingenios con los ritmos incitantes de la melodía popular y si como co-autores no pueden ni saben aliarse siempre con los ingenios para no dejar malparada aquella variedad, gusto y propiedad que exige el teatro, como músicos entran en el corazón del pueblo.

El catalán Esteve era gran maestro en esas fazañas tonadillescas y cuando se daban insubstancialidades como las de la tonadilla moral de Laserna y como las de otra tonadilla del mismo género, *Los celos iguales*, representada en 1783, se despachaba escribiendo la *Tirana del cangrejo* que hallará el lector en el texto musical de este volumen.

Sin picar tan alto en la división pedantescamente retórica que de la tonadilla daba el diarista del siglo pasado me ciñiría yo á agruparlas sencillamente de este modo:

Tonadillas morales. Son las más insípidas de la productividad tonadillesca, como que era difícil y hasta imposible que se metiesen á diablesas predicadoras la Ladvenant, la Tirana, la *Catuja*, la *Caramba* y todas aquellas empecatadas actrices de *tumbo y tamba*.

Tonadillas mitológicas, en serio y burlescas. Los modernos del tiempo de Arderius tomaban la cosa como una novedad *bufa* cuando las tonadillas ya se habían mofado y reído de todo el Olimpo.

Tonadillas idílicas. Ñoñas mientras no llegaban las obligadas seguidillas finales.

Tonadillas alegóricas, conmemorativas etc. para celebrar natalicios de infantes gemelos ó no gemelos, ajustes de paz, bodas ó bautizos reales: flojas, como composiciones con pie forzado.

Parodias y farsas. Aquí estaba la tonadilla en su centro, como que la mayor parte son un verdadero reflejo de costumbres

Había tonadillas dedicadas á la vida interior del teatro, tan autobiográficas algunas que hasta se sacan, nó á relucir, ciertamente, los trapitos de la colada de las actrices y actores.

Son preciosas y más que esto aun, interesantísimas, así como suena, las que se dedicaban á la crítica del extranjerismo. Un verdadero grito de protesta contra la invasión de las modas rancesas ó italianas, ridiculizadas en las figuras del peluquero, el adoba calderos, el amolador, el matachín, el capón italiano, la soprano, el vendedor de figuritas de *santi de guisi boniti e barati*, etcétera.

Había, además, tonadillas de presentación de actrices ó actores, apadrinados y presentados al público por una actriz ó un actor decanos que pudiera permitirse con los *mosqueteros* y *apasionados* todas las libertades y franquezas del caso, que no se consentirían hoy. Algunas tonadillas de este grupo, como las que he indicado antes, son verdaderas autobiografías de histriones.

Cualquiera asunto era bueno para ensarzar una tonadilla. La boga de una canción, la proximidad de un verbena, las levas de gentes *non sanctas* de Lavapiés, los voceos callejeros, como el *tapa y tuyo* de los zapateros remendones, los abates y el *abatismo*, los pirracas y los currutacos, los petimetres y las *madamitas del nuevo cuño*. Todo esto y mucho más era carne de cañón de tonadillas. Y no digo nada de las tonadillas del ramo de fontanería en que estátuas, tritones y delfines entablan picarescos coloquios: de las tonadillas de amas y sirvientas: de *cortejos* y *muebles*: de cazadores y cazadoras: de viudos y viuditas: de vendedores y vendedoras callejeras: de presidarios y galeotes: de payos y payas, serranos y serranas, capitanes, oficiales, tropa y tambores, chisperos, manolas, majas, etc.

No le desplacerá al lector hallar aquí algunas muestras de esa literatura *favilla salis* de la música tonadillesca. Vaya por algunas de las que reflejan la vida interior del teatro.

En *Los consejos de las jubiladas*, tonadilla de Esteve, representada en 1784 por Rosa Pérez y otras partes *de cantado*, las *jubiladas*, léase las cómicas viejas, aconsejan á la actriz:

Será en la cómica nueva (1)
la principal pretensión
el sacar para equiparse
un buen préstamo al autor.
. . . . . .
De la primer tonadilla
todas las más salen bien:
la segunda, si no gusta
es la que puedes temer.
Atiende donde haya tontos
siempre que á comprar has de ir,
que te saldrá muy barato
si alguno paga por tí.

En la titulada *El sentimiento de la Polonia*, la actriz de este nombre y de apellido Rochel (2) le decía al público:

De un amor invariable
sufro desprecios
después de trece años
de mútuo afecto.
Los actores á coro Mira las glorias
que el amor te dió.
(preséntanla un ramo de laurel)
Esto significa tus victorias,
este es el laurel verde
con que te ornaron
en tantas tonadillas
nuestros *polacos*.
Polonia Pero estos días
cuando estuvieron
juntas las compañías,
quirieron desojarse
por ser yo fina.
Veis la desgalichada
de la Polonia
con su jocico,
con su prosapia,
la que os sirve trece años
con mucha honra:
nunca en este tiempo,
como otras del teatro,
me he fingido mala
ni me he rebelado;
siempre os he querido
y me habeis pagado:
y ahora por no entenderme
estais picados
sin mirar que Polonia
la resalada
es quien venera
la fé polaca.
Y á más de esto *(hablado)*
por muchas cosas...
de todo un congreso *(cantado)*
ya la decana.

Pertenece al mismo grupo la tonadilla á duo, de Esteve, representada el año 1781, que se intitula *Garrido de luto por la muerte de la Caramba* (3).

---

(1) Nueva era, en efecto, en la compañía de Manuel Martínez, según las listas del año 1784-1785, la actriz Rosa Pérez.

(2) He aquí lo que mi insigne amigo D. Emilio Cotarelo y Mori escribe de esta artista en su último y preciosísimo libro *María del Rosario Fernández*, (*La Tirana*), Madrid, 1897:

«Polonia Rochel, *graciosa*, pero que á causa de su mérito extraordinario gozaba *partido* de dama, era tan aplaudida en los sainetes como en las tonadillas y comedias. Sevillana de nacimiento, morena y de negros y enormes ojos, la sal y el donaire en persona. La habían traido de Cádiz en 1769, y desde entonces figuró siempre en las formaciones de la corte, y siguió aun durante muchos años. Estaba casada con Juan Codina, cazador infatigable y muy devoto de los reyes... de la baraja».

(3) Trátase aquí de la *tercera de cantado* (de la compañía de Manuel Martínez, año 1780), María Fernández, sobrenombrada *la Caramba*, de la cual ha recogido noticias curiosísimas mi buen amigo Cotarelo (Vid. *La Tirana*, Madrid 1897). «Mayor ruido que todas éstas» (actrices)—dice—«promovía entonces en la corte... *la Caramba*, célebre por su belleza, su canto desgarrado y gitanesco, donde acumulaba toda la voluptuosidad andaluza, su alegre conducta y su extravagancia en el vestir, lo que no impidió que el enorme lazo de la cabeza, por ella ideado, que tomó su nombre y sacó en 1788, fuese luego de uso general. A este adorno, y quizá pintando también á la inventora del mismo, aludió Jovellanos en una de sus sátiras contra aquellas encopetadas damas de su tiempo que, á pesar de su alcurnia, no desdeñaban imitar á *la Caramba:*

«Garrido vestido de luto y debajo de majo, con una carta en la mano,—dice la acotación de la parte de apuntar. La orquesta ejecuta un *andante expresivo*, primoroso, sentidisimo, (el lector lo hallará en este volumen), mientras Garrido canta:

ANDANTE ESPRESSIVO

Alma, sintamos:
ojos, llorar
á mi Caramba
que murió ya.
¡Ay pobrecita!
todo bondad,
que no tenía
pecado venial (1).
Alma, sintamos
ojos, llorar
á mi Caramba
que murió ya.

ALLEGRETTO

Ella propia en esta carta
me lo acaba de avisar,
que la escribió un cuarto de hora
después que llegó á espirar.
No lo tengo á imposible,
pues las mujeres son tal
que aun después de muertas
dicen que suelen pedir y hablar.
Como *en varias ocasiones*
fui un marido teatral,
he querido por tres dias
ponerme luto formal.

(Hablado)

¡Pobrecita! ¡y con qué gracia
solia cantar y bailar!
(La remeda bailando mientras canta)
Pelicana, mi maja y mi...
pelicana mejor que ninguna.
De tres dias que tenia
para salir á bailar
la más perfecta y modesta,
se la llevó Barrabás.
¡Era la misma *inocencia!*
¡Y con qué sinceridad
al prójimo le aliviaba
el bolsillo en caridad!
No discurro que la llegue
á pedir, Su Magestad,
cuenta de lo que en el mundo
ha dejado de... bailar,

(Hablado)

y más de aquellas coplitas
que solía así cantar:
(La remeda y canta)
Mire usted como galopean
los caballos de la maestranza
y si les aprietan las riendas
del galope á la carrera pasan.

(Hablado)

Quiero sentarme allí
un rato á descansar, á dormir,
y en mi viudez dolorida
no cesar de repetir...

(Repite el tema del Andante espressivo).

Alma, sintamos:
ojos, llorar etc.

(Garrido *se recuesta en una silla y sale* la Caramba).

Lo que, olvidando su orgullosa suerte,
Baja vestida al Prado cual pudiera
Una maja con trueno y rascamoño,
Alta la ropa, erguida *la caramba,*
Cubierta de un cendal más transparente
Que su intención, á ojeadas y meneos
La turba de los tontos concitando.

«Era granadina, nacida en Motril en 1751. De Cádiz, escuela entonces de los principales artistas de Madrid, vino como *sobresaliente de música* en 1776. Dos años más tarde se la nombró *tercera de cantado,* con solo la obligación de hacerlo así y con partido de 22 reales y 9 más de *ración*.

«La tonadilla y el sainete cantado fueron desde el principio su gran triunfo. El público corría precipitadamente á oir aquellos *ayes* interminables y al parecer tan hondamente sentidos. Todo el arte de *la Caramba* se reducía á esto: mas por nada del mundo se atreveria la Junta (de teatros) á excluirla: el pueblo se hubiera sublevado. Toleraba, pues, sus desafueros y extravagancias, dentro y fuera del teatro, á trueque de que la terrible *mosqueteria* estuviese contenta».

(1) Figúrese por un momento el lector el efecto que producirian estas crudezas á un público enterado de la vida y milagros de *la Caramba.* La tonadilla tiene verdadera importancia autobiográfica cuando sepa el lector que era costumbre en los teatros de Madrid preguntar al fin de temporada á los actores si querian seguir representando en las mismas condiciones el nuevo año. Hizose en 1.º de Marzo de 1781, y todos contestaron en sentido afirmativo excepto *la Caramba*, que se manifestó, según dijo, resuelta á dejar el teatro. ¿Qué había pasado?

«La causa de ello fué—escribe el Sr. Cotarelo—que á María Antonia Fernández se le ocurrió, como uno de tantos caprichos, el de casarse, según lo verificó el 10 del mismo mes, con un Agustin Sauminque, hijo de D. Antonio y de D.ª Catalina Bedó, *naturales del reino de Francia.* En la escritura de capitulaciones otorgada con tal motivo declaró la novia aportar al matrimonio 165.233 reales en dinero, alhajas, trajes y otros objetos «que heredó (dice) de sus difuntos padres, como es público y notorio» y que menudamente especifica en el debido inventario. Pero es el caso que sus padres no eran difuntos, al menos su madre, que la sobrevivió, ni dió su verdadero nombre, pues, en lugar de Bernardo Vallejo, hizo llamar D. Benito Fernández al autor de sus días, y D.ª Manuela Rodriguez á su madre María Manuela Fernández. Verdad es que ella misma seguia desfigurando el suyo, que, como se vé, era María Antonia Vallejo y Fernández. En su testamento, otorgado tres días antes de su muerte, deshizo todos estos embelecos, que achacó á distracción del escribano.»

ANDANTINO (1)

La Caramba Allí, si no me engaño,
que duerme, miro,
el chusco arrebollado
de mi *Garrido.*
Ya estoy bien informada
de que el luto se ha puesto
por haberle yo escrito
que yo me había muerto.
Solicito asustarle,
pues, ya recuerda
con el gracioso engaño
de que estoy muerta.
(Se oculta la cara con un velo)
Garrido (como entre sueños) Soñaba con fantasmas
penas y males
(Se levanta)
y me hallo aquí una ninfa
quitapesares.
En taparse la cara
anduvo con cordura
no la coman las moscas
lo dulce, á la hermosura.
Pues, parece que duerme,
con luces llego,
á ver que *coram robis*
oculta el velo.
(Hablado)
¿Quién eres, bella deidad?
La Caramba No llegues.
Garrido Me he asustado.
La Caramba Más lo hareis al mirarme.
Garrido Pues, ¿quién eres?
La Caramba *(descubriéndose)* Soy yo.

ALLEGRETTO

Qué risa, qué gusto
es verle temblar.
Garrido, estoy viva.
Acércate ya
Garrido ¿Pues, no te moriste?
Reniego de tí.
La Caramba Todo ha sido chasco
cuanto te escribí.
Garrido Pues fuera este luto *(se queda de [majo)*
No más aflicción,
que ha resucitado
nuestra *Carambón* (2)
La Caramba ¿Me habrás echado de menos
desde que faltó?
Garrido Ahora que llego á verte
de tí me acordé.
La Caramba ¿Se acordó de mí el pueblo
querido Miguel?
Garrido No que el pueblo se acuerda
sólo de lo que vé.
La Caramba A los compañeritos
vamos á avisar
por si les sirve de algo,
que he venido ya.
Los dos Vamos, y por fin,
suenen seguidillas
para concluir.

SEGUIDILLAS

Ya apasionados nuestros
hoy *la Caramba* constante
rendida, graciosa postrada
vuelve á serviros (3)
con sus tonadas.
Garrido ¿Por qué estuviste loca,
según dijeron?
La Caramba Por pillar un bolsillo
con diez mil pesos (4)
Garrido Calla.
La Caramba Cierto.
Garrido Que entrabas colegiala
también se dijo.
La Caramba No hallo mejor colegio
que éste que piso
Garrido Me alegro, *Caramba*
de que estés mejor.
La Caramba Estimo, Garrido,
tu fina pasión.
Los dos ¡Ay Madrid amado
de mi corazón!
Solo con tu vista
vivo alegre yo.
Apasionados, alentad
á esta *enferma*
con los aplausos.
Garrido Me parece que aun hueles
algo á botica.
La Caramba Es *el gas*, que de feas
nos hace lindas.
Garrido Si hiciste testamento
¿qué me mandastes?
La Caramba Te mandaba que vivas
para salvarte
Garrido ¡Es golpe!
La Caramba Y grande.
Garrido El aviso estimo
en mi utilidad.
La Caramba Cuando una está mala
sale *muy moral.*
Los dos ¡Ay mosqueteritos
centro de piedad!
Pues esto se acaba,
con Dios os quedad.

---

(1) Erizado de trinos y vocalizaciones de todo género, que demuestra las condiciones que poseía para el canto la famosa actriz, pues, de otro modo, como obra escrita para ella, las habría omitido Esteve.

(2) Era talluda y buena moza.

(3) Ya comprenderá el lector que *la Caramba*, arrepentida de su idea de retirarse, pidió y le fué concedido volver nuevamente á la farsa. Su matrimonio — como escribe Colarelo — «solo sirvió para que la actriz pudiese más libremente disfrutar su ordinaria vida, tan de su gusto como opuesto al de las gentes asustadizas, para quienes las aventuras de *la Caramba* eran materia de incesante escándalo».

(4) ¿Y qué diría su marido, el buen Agustín Sauminque, al oir esa crudeza?

La tonadilla á solo, *Los Duendecillos*, de Esteve, representada el año siguiente por la mis-actriz, tiene rasgos bastante *crudos* de la desenfadada tonadillera.

Sigámosla por un momento. Encárase con el público, y canta con garbo:

Acá estamos todos,
Mosqueteros míos,
siendo yo la misma
si me sois los mismos.
Y pues dicho llevo
cuanto hay que deciros,
ceremonias dejo
y paso al *capricho:*
que empieza la tonada
por divertiros.

—

Como en la cuaresma
nos falta el *partido*,
muchos días de ella
sin blanca me he visto.
Un día mirando
vació el bolsillo,
me dije aflijida:
¿cuándo así te has visto?
Y se apareció entoncés
un Duendecillo.
Se acercó á mí:
yo me aturdí,
pero, en fin, me esforcé.
Dije; ¿quién eres?
y él respondió:
—El Duende protector
de las mujeres.
Yo le dije:—De casa
al punto vete,
que en mi vida he querido
nada con duendes.
El dijo:—Antonia,
que si tu me despresias,
me quieren otras:
y si no escucha
y verás si tienen duende
muchos y muchas.

(Y á continuación las Coplas *de rigor).*

La niña que viene en cueros
de Cádiz á Cataluña,
y al mes que lleva relojes,
tiene Duende de fortuna.

. . . . . .

Tienen el Duende en el patio
mil chuscas de la cazuela,
y otras chuscas de otras partes
le tienen en la luneta.

Después de otras coplas más ó menos picarescas, algunas verdaderamente inocentonas, el duende se marcha con mala cara y... «van seguidillas (majas) para concluir»

Como solo me adapto
al aire majo,
á lo majo pretendo
hoy obsequiaros.
No me pongo en jarras
ni me balanceo
ni tuerzo el jocico
ni el *mundi* meneo,
que esto solo es de majas
de vuelo bajo.
Y yo soy Peti-Maja
de fundamento...

(Hablado)

Y sino escúchenlo todos
en este *cachipoleo*,

COPLILLAS

De antes las escofietas,
diferencia van.
Diferenciaban la usía
y Petimetra
de la remaja.
Pero en el día
La Caramba ha hecho
iguales majas y usias.

(Seguidillas otra vez)

Y pues que hice un compuesto
de dos contrarios
soy la reformadora
del gremio majo.

(A los Mosqueteros)

Queridos dueños
no mireis mis palabras
sino mi afecto,
Yo no me columpio:
yo no me abalanzo:
yo no guiño el ojo,
ni miro á lo gato,
que esto solo es de majas
de vuelo bajo,
y yo soy Peti-Maja
de vuelo alto.

(Hablado)

(y sino escúchenlo todos
en este *golpe de taco!*

(Coplillas otra vez)

Las usías y majas

ya son lo mesmo:
que si tenemos majo,
ellas *cortejo*.
Con diferencia
que ellas están éticas
nosotras frescas.
Y pues hice un compuesto
de dos contrarios,
María Antonia merezca
perdón y aplauso.

A pocos días de estrenarse, allá por los primeros meses del año de 1785, la tonadilla á duo, de Esteve, *Arbitrio para comer*, interpretada por *la Caramba* y su *alter ego*, Miguel Garrido, desaparecía de la escena (y lo que es por esta vez, iba de veras) la liviana histrionisa. La tal tonadilla, á parte de que en la piececilla se hace una pintura bastante curiosa del teatro de aquella época, es un documento que tiene relación con la vida de la cómica, una de las piececillas sino la última que representaría en el teatro.

Mi insigne y erudito amigo Cotarelo que tiene un verdadero arsenal de noticias referentes á todos nuestros ingenios, actores y actrices de los siglos XVII y XVIII, ha referido el tristísimo *último lance* de la actriz sevillana en sentidos términos (1).

Así empieza la tonadilla del *Arbitrio para comer*.

La Caramba ¡Qué cuaresma nos espera
á todos los del teatro,
pues ayunamos sin gana
desde que se acabó el cuarto!
Pero ya tengo un arbitrio
para comer la cuaresma
y es hacer, mientras que dure,
con la máquina (2) comedias.
El galán solo me falta
y uno en enviarme han quedado,
veremos si es para ello
y quedará colocado.
Ha de haber dos sainetes,
cuatro tonadas,
función nueva y teatro,
y á real la entrada.
Y no que de nosotros
murmuran varios
que es poco, malo y viejo,
sin gusto y caro.
Es la orquesta que tengo
para estos fines,
los supernumerarios
de volatines,
las comparsas
al modo del teatro nuestro
torpes, feos, gibados,
mancos y tuertos.
¡Qué bueno, qué bello!
Yo autora seré.
Pero gente suena.
Veremos quien es.

Garrido *[mal trajeado]* Tenga usted, señorita
buenas mañanas
y de audencia á este hombre
de circunstancias.

---

(1) «A fines del verano antecedente (1785) salió una tarde *la Caramba*, como de costumbre, al Prado; paseo que, como nuevo y único, era entonces más concurrido que hoy, sobre todo de la gente que, cual la *graciosa* de la compañía de Martínez, convertía aquel sitio en el segundo teatro para su ostentación, sus atrevidos adornos, su desembarazo y su *manejo marcial*, que así llamaban á una cierta libertad femenina que daba golpe y era gran moda entonces.

«Como inopinadamente descargase una fuerte tempestad, huyendo de ella refugióse *la Caramba* en el convento de Capuchinos del Prado (estaba en la Carrera de San Jerónimo) en ocasión en que uno de los Padres estaba predicando. El susto causado por la tormenta se acrecentó de tal suerte con las palabras del fraile, á las que daría más fuerza la contemplación de aquel cuadro de Jordán representando á la *Magdalena penitente* que allí existía, que la cómica, viéndose ya en el infierno si un momento dilataba la enmienda de su vida, no quiso poner más los pies en el teatro. Desprendióse de todas sus galas y atavíos, y vistiendo sólo sayales y cilicios, como aquella famosa Francisca Baltasara, actriz del siglo XVII, trajo en adelante vida de mortificación y penitencia. Veíasela pobrísimamente vestida, el rosario en las manos, la frente siempre inclinada al suelo, seca de carnes, arrugada y sin ninguna de aquellas gracias de que había hecho escandaloso alarde, salir de una iglesia solo para entrar en otra, causando la admiración de cuantos la conocían, que era todo Madrid, ante cambio tan radical de existencia.

«Pronto las enfermedades completaron la obra que las maceraciones y ayunos habían empezado, y antes de los dos años, en 10 de Junio de 1787, falleció en la calle del Amor de Dios esta extraña mujer, siendo enterrada en la capilla de la Novena de la iglesia de San Sebastián de esta corte.

«En su testamento, que tengo á la vista, otorgado el 7 de Mayo del mismo año, ya gravemente enferma, son de notar algunas cláusulas, como la de que su cadáver sea acompañado por veinte religiosos del convento de *Capuchinos del Prado*, donde se había operado su conversión: declara no tener deudas y deberle 21.000 reales su antiguo *autor* Manuel Martínez. Para su marido, de quien seguía separada, no tiene más recuerdo que el de que nada de lo que ella tiene le pertenece, y por tanto, nada puede reclamar, nombrando por única heredera á su madre, en cuya compañía habitaba.

«Como era de esperar, ejercitáronse las ociosas plumas de los copleros madrileños en la muerte de esta jóven singular, y los ciegos de la corte pregonaron durante la semana unas *octavas á la vida y muerte de la Caramba*, al par de los romances de *Don Gaiferos*, grabóse su retrato en hábito de beata y se vendió públicamente, etc.

(2) Llamábanse *Máquina Real* ó, simplemente, *Academia*, las representaciones que emprendían los cómicos constituidos entre ellos en sociedad. Léase el siguiente anuncio sobre una *Máquina Real*, copiado de un periódico de la época.

«En la Máquina Real, que se enseña con superior permiso en la plazuela del Avapiés, executada por Cómicos de profesión, por haber merecido de este respetable público el aplauso y para manifestar sus individuos cuán reconocidos viven á tantas honras, tienen dispuesto para hoy 30 (de Enero de 1783) una divertida función, que se compone de un paso de la comedia del *Tetrarca:* concluido este se cantará la tonadilla *Las*

La Caramba Diga usted lo que quiere,
que ya le escucho.
Garrido La quiero á usted, señora,
mucho y remucho.
La Caramba ¿Formal? ¡qué lindo peal!
Garrido ¡Jollín! ¡y qué serafín!
Los dos No gastemos parola
y vamos al fin,
que las formalidades
me gustan á mí.
Garrido Sé que su compañia
galán no tiene
Yo soy galán, y vengo
de pretendiente.
La Caramba Usted de galán tiene
muy malas trazas.
Garrido Pues por las Navidades
hice *el Tetrarca*
La Caramba ¡Merlín! ¡ya habría que reir!
Garrido ¡Café! ¡que al mundo asombré!
Pues vamos á la prueba
si le gusto á usted.
Los dos Que una cosa es decirlo
y otra verlo es.

(*Parola*)

Garrido Fuera capita y sombrero
y voy de repente á encajaros
una grande ópera
de mi vida y milagros.

ANDANTINO

Yo he nacido en el Farquillo...
gatunito de Madrid.
Me he criado en el espicio,
he sido espuerta areni...
Dempués fuí presidario
Dempués amolador,
Dempués fui calesero
Dempués fuí comadrón.
He vendido aceitunas,
salchicha y salchichón.
Cominos, yerro viejo,
Zapaitui-ya y turrón.

(*vocea*)

¡Zapai-tqi-ya!
Pellejos de conejo
ahora buscando voy.
Con que ved si soy hombre
de gran circunspección.

ALLEGRETTO

Diga usted en qué quedamos.
¿Peto ó no peto?
La Caramba Le daré á usted una p'aza
de metemuertos.
Garrido Vamos despacio.
Despache presto,
que yo no tengo cara
de metemuertos,
de mete herido
sino de galán bello
muy derretido.
La Caramba ¡Qué risa, qué fiesta!
¡Qué satisfacción
de galán buen mozo,
todo hecho un girón!
Garrido (*Representa á lo trágico*)
¡Yo un girón! ¡ay de mí!
¡Oh santo Dios!
¡Qué injuria, qué agravio!
¡Usted me ha quitado
mi reputación!
Los dos Prosiga el examen
de la aprobación,
y vaya un poquito,
de una relación.

(*Echa Garrido una relación*)

La Caramba ¡Qué cosa tan mala!
Garrido Aprecio el honor.
Los dos No hay representante
de {tu locución.
{mi
La Caramba Vaya otra cosa canta
de tu gracia y de tu genio:
Garrido ¿Quiere usté las seguidillas majas?
La Caramba Lo que quieras.
Garrido Pues comienzo.

---

casualidades y después seguirá otro paso de dicha comedia y se executará *El cuarto de la viuda*, al que seguirá la tonadilla *La Esfera del Teatro*, y para mayor diversión de los concurrentes, se bailará en el tablado el *baile inglés*, y concluirá esta sencilla diversión con unas *seguidillas-boleras*». (Diario de Madrid).

He aquí otros anuncios de representaciones que tienen relación con el dialogado del texto entre Garrido y *la Caramba*:

«Con superior permiso. sigue la Academia, que tienen varios actores de los teatros de esta corte, en la calle de la Costanilla de los Desamparados, casa nueva número primero, en la cual se ejecutan varias obras de representado, cantado y baile....., los boletines se tomarán en la misma casa....., su precio 20 rs. (Diario de Madrid 4 Febrero, 1789)

«Con permiso del Sr. Gobernador de esta Villa, Juez y Protector general de los Teatros del reino, en la calle del Barco, casa N.º 20, cuarto bajo, hoy miércoles 4 del corriente (Febrero 1789), representa Sebastián Briñole con varios compañeros amigos suyos la comedia intitulada, *La prudencia en la niñez*, en cuyo primer intermedio se cantará una *tonadilla á solo*, en el segundo otra *á duo* y por fin de fiesta se hará la primera parte de *La tragedia burlesca del Manole*, concluyendo con el baile bolero. Los boletines se repartirán en casa del dicho Briñole que vive en la Costanilla de los Desamparados, esquina á la de las Huertas, casa de la Diputación, cuarto segundo: y los concurrentes contribuirán al tiempo de entregar el boletín para entrar, lo que fuere de su agrado, respecto á no haber señalado precio fijo: advirtiendo se procederá á ocupar los asientos que se hallen desocupados al tiempo de empezar la función, por la falta de los que hayan tomado boletines». (Diario de Madrid).

«Volatines, La compañía de Cristóbal Franco, el sevillano, sigue hoy a las 4 de la tarde en el Coliseo de la Cruz las acostumbradas diversiones de suertes en la maroma, y juego de banderas: sale una niña de 6 años con una pantomima nueva y los Sres. Natichis harán dos bailes nuevos acompañados del conjunto de bailarines. La entrada de ayer fué de 2.979 rs.» (Diario de Madrid, 12 Marzo 1789).

SEGUIDILLAS MAJAS

Garrido Aunque soy más chiquito
que los ratones,
soy una filigrana
de perfecciones.
No me toque, pues,
ni se arrime usted:
porque soy de alcorza
y me quebraré.

(*A lo majo*)

Pero plantado en jarras
écheme majos,
que de verme se quedan
espeluarrados.

La Caramba Recibido quedas.

Garrido Aprecio el favor.

Los dos Y finalicemos
esto entre los dos.
Adios, público amado,
corte del alma.
Los dos rendidos
á vuestras plantas,
que ya finalizamos
la temporada.

La Caramba ¿Sabes para *la que viene*
algo de particular?

Garrido Que de algunos y *de algunas*
habrá espolio general (1).

La Caramba ¿Quién se dice que este año
sin duda jubilarán?

Garrido Discurro que á *la Caramba*
los inválidos darán (2).

(*Seguidillas otra vez*)

Los dos Mis mosqueteros,
queridos dueños,
abur hasta la Pascua
de los torreznos.
Por cuarenta y seis días
nos ausentamos.

COPLAS

La Caramba Si jubilan *la Caramba*
¿en qué se divertirá?

Garrido En ver toros y comedias,
comer, vestir y pasear (3).

La Caramba Ya no vendrán, *si ella falta*
tanto paisano andaluz

Garrido Así venga otra andaluza
de su espíritu y virtud.

—.

Los dos Adios corte adorada,
adios queridos,
nos despedimos
hasta fines de Marzo
si es que vivimos.

La nota contra el extranjerismo forma un grupo de tonadillas interesante por su intención. *La lección de las tonadas*, de Esteve, cantada en 1780 por la *Catuja* (4) es curiosa como protesta. Dice la actriz:

Está el gusto de las gentes
tan delicado,
que nada se celebra
sino lo extraño.
Como las tonadillas
son españolas,
no están civilizadas
ni son de moda.

Para ver si consigo
civilizarlas,
dos damas extranjeras
me las ensayan.
Dos lecciones al día
me dan entrambas,
y, ahora, por divertiros
voy á imitarlas.

La italiana le da esta lección:

(1) Toda esa parte del relato parece un presentimiento.

(2) Fué ella la que se *jubiló* dándose á la vida beata.

(3) Ya sabe el lector lo que sucedió. Estaba de Dios que no habia de ver más toros ni comedias y que terminaría en la penitencia aquel *comer, vestir y pasear* lleno de desfachatez. ¿Recordaría *la Caramba* los presentimientos de esa piececilla, durante su retiro y los postreros dias de su vida?

(4) Sobrenombre de la actriz Catalina Tordesillas *sobresaliente de música*, que compitió más tarde sin desventaja con las mejores *soprani italianas*, á la cual se trajo de Barcelona en 1777 á causa de que ni los jefes de compañía ni las autoridades podian vivir con ella, «porque regularmente suele resistirse (dice una comunicación al Corregidor de Madrid publicada por el Sr. Cotarelo) «á cuanto dispone el empresario, por lo que ha sido preciso recurrir varias veces al Juez protector, y últimamente, habiéndole dado los empresarios un *recitado* ó *cavatina*, que en una comedia de tramoyas que se está disponiendo era lo único que debía hacer, respondió una y otra vez que no quería hacerlo, y cuando de orden del Protector le llevó un alguacil el papel de música, lo hizo pedazos á presencia del mismo alguacil: por lo cual se la llevó á la cárcel, soltándola al día siguiente y volviéndola á los arrestos de su casa con licencia de salir á las pruebas y representaciones en que tomase parte». Entonces, según el referido escritor, solicitó permiso para pasar á Italia: pero la Junta de Madrid la reclamó, como ella estaba deseando, aunque alegase que, como actriz de los *Sitios*, era exenta de la jurisdicción ordinaria.

La Tordesillas se retiró del teatro á fines del siglo y murió en Madrid el año 1804.

Cuando salgas á las tablas
has de salir circunspecta,
mirarás al *protettore* (sic)
y le harás alguna seña.
Después que des el paseo
harás mil gestos y pasmos,
y si has de exclamar, levantas
hasta el cielo los dos brazos.
Cuando hicieres gorgoritos
ó una *fermata* de pasmo,
pondrás la mano en el pecho
y te estarás como un palo.

La francesa le aconseja, entre otras cosas:

Si alguna vez, por ventura,
has de bailar el fandango,
aprende antes la *allemande*
ó el minueto figurado.

En la tonadilla *La desgracia de Garrido*, viendo este famoso actor y la Nicolasa Tordesillas que el teatro «no marcha bien», proyectan sentar plaza de bailarines y de operistas de la legua. Ensáyanse en el nuevo oficio cantando un dúo, ella de *Dido* y él de *Eneas*. Véase una muestra de las *franquezas* en italiano macarrónico, que se toman con el público los dos actores: *Eneas: «Men vado a ricercar—la vita bona». Eneas: «Ah! figlia di macarrone!»* Llámanse *frascha*, *vecchio*, *zoppo* y hasta *porca*, y termina la farsa renegando del oficio.

Como crítica del exotismo reinante puede citarse la tonadilla á 3, *La cómica y la operista*, con música del maestro D. Blas Laserna, representada en 1873, por las actrices Polonia Rochel y María Ribera y el famoso histrión Sebastián Brignole, italiano de origen, que lo mismo era bueno, como se dice vulgarmente, para un fregado que para un barrido, lo mismo para una tonadilla, para un sainete, para una comedia, que para una tragedia y hasta para una función de volatines. Las dos actrices quieren dedicarse la una á la ópera y la otra á la comedia, y le preguntan á Brignole, á quien llaman *Pobre Don Buñuelo*—pobre *macarrón*, «cursante de los dos teatros»:

Polonia ¿Cómo arrastran carroza
muchas italianas?
Brignole Viniendo á pelar tontos
con su voz, á España.
Polonia ¿En cuántos años logran
ser ricas algunas?
Brignole Eso no va por años
sino por fortunas.

La Rochel, (Polonia), ridiculiza la ópera italiana en una pieza llena de vocalizaciones, que tiene gracia bufonesca, y la Ribera, (María), cuenta lo que en una función de toros le pasó. La música es viva y chispeante y el diálogo tiene malicia:

María Después de hecho el despejo,
pregonero, borrico y verdugo
salió, por más señas, señores,
que así cantó:—Ninguno
sea osado á sacar la espada
ni á herir al toro
pena de doscientos,
por mandado del Señor
Gobernador».
Queda Manolillo
en medio de la plaza.
—¡Salga el toro!—Ya salió:
á él se fué, y le dió
un golpe y lo erribó.
La maja que le vía
le dijo:—¿Qué hay, Manolillo,
cómo le vá
con tu golpecillo?
—No ha sido nada
sino es que me siento
esta pierna quebrada...»
Y, gracias á Dios, que peor fuera
que se hubiera *rompido*
la calavera.

En la tonadilla *La leva de Lavapiés*, una de las que yo llamo de costumbres, hay un diálogo curioso, tristísimo en el fondo, entre la actriz Ibáñez (Victoria), (1) y Miguel Garrido ó *Lentejuela*, presidiario, que cuenta á la maja de Lavapiés (la Ibáñez), que ha estado fuera, lo que ha sucedido en el barrio «que de mujeres se encuentra desierto».

---

(1) Hija del poetastro y actor Bartolomé Ibáñez, á quien llamaban algunos *segundo Chinita*, apodo sugerido por el gracioso de fama universal, Gabriel López (a) *Chinita*.

Lentejuela Una noche oscura
vino cierta leva
y arrebañó á todas
las *lavapieseras*,
que el barrio asombraban,
á majas y á crespas.
(*La* Maja *compadece á sus amigas y pregunta á* Lentejuela *por «las que cayeron»*).
Lentejuela Cayó la *Gangosa*,
la *Sorda* y la *Graja*
cayó la *Chirona*
y la *Cincopatas*.
Desde una guardilla
se echó la *Lombrices*
y se le aplastaron
todas las narices.
La Maja De no haberlo visto
me llego á alegrar
Lentejuela También te arrebañan
si estás por acá.

En *La crítica de los volatines*, Nicolasa Tordesillas y Alfonso Ramos describen una fiesta de volatineros donde asistían muchos paletos,

que llevan la bota allí,
y á lo mejor se la alargan
y echa un trago el *Arlinquín*.

En la tonadilla de Laserna *Los amantes chasqueados*, que es una verdadera sosada, la heroina (la Manuela Guerrero), una criada, tiene encerrados en una habitación contígua, á un par de vejetes galanteadores y entre otras malas pasadas que les juega

Dejaros de recelos *[les dice]*,
no teneis que temblar,
que ahora viene la novia
el salterio á tocar.

Los vejestorios creen desde su encierro que, en efecto, la que toca el salterio y canta es la novia. No hay tal novia sino la criada que se arrauca por un *minué* acariciando un jilguerillo imaginario.

Mi jilguerito
con pico de oro
canta sonoro
y todo es trinar.
Cruza la selva
de rama en rama,
y á la que ama
buscando va.

El *Minué* está deliciosamente escrito para violines, viola, violoncello, flautas y salterio. La serna aprovechó el sonido picante de este instrumento, que cultivaría la Guerrero, para escribir un *andamento* en forma de *arieta* colocado como incidente musical en las Seguidillas finales de la tonadilla (1) «Aprende de mi—dice la Maritornes á los viejos embaucados—y escuchad cómo á los pajaritos—enseña ese canto la novia».

La tonadilla á duo, de Laserna, *La Maja constante*, pertenece al mismo grupo. Es una escena abreviada entre un mal *Majo* cursi y una *Maja* chapada á lo antiguo.

Sale el

Majo Por las cosas del mundo
naide se apure,
pues no hay bien que no acabe
ni bien que dure.
Ayer era un pobre
oficial tallista:
saqué por la tarde
con la mayor dicha
veintiocho mil reales
de la lotería.

(1) En el texto musical del presente volumen hallará el lector el *Minué* y la *Arieta* para salterio.

Hoy salgo peinado
como los usías,
y mañana estreno
camisola fina,
vestido de Francia,
zapatos, hebillas,
espadín de plata
con borlas de á libra,
mi par de relojes
con cien campanillas...
Al verme hecho presona,
mi Serafina
apuesto que se queda
toda estatica.
Ayer no la vide
por pillar la plata:
dempués por la noche
tuve una *borrasca*.
Luego que me vea
se pondrá enfadada,
pero al ver la mosca...
quedará tan ancha,
y al punto la compro
escofieta y bata,
saville de moda,
lazo y arracadas,
zapatos pajizos
con orejas pardas,
y un par de hebillas
aclavicordiadas. *(Sale la* Maja)

Maja Habrá cofias más ricas
y con más oro,
pero más resaladas
eso tampoco.
Discurran ustedes
si el asunto es bobo,
hecho por mis manos
para mi Jeromo,
y que ha de servirle
para ir á los toros:
poquitas circunstancias
tiene el negocio...
Libra y media de seda
tiene solo la borla,
toda llena de chistes
que pican en historia.
Y aun me parece poco
para su real presona.
. . . . . .

Maja Serafina de mis ojos
bien puedes los brazos darme,
que ya soy hombre de pesos
con que poder regalarte.
Ayer saqué un gran terno
y te traigo una escofieta
para que vayas al Prado
el Domingo, petimetrar *(sic)*

Maja (con despecho) Yo había pensado
que eras, al verte en ese pelaje,
el príncipe de los montes,
que venía á visitarme.

Majo Echa con cuatro mil diablos
el peinado y la talega
mientras que yo *la tirana*
bailo sobre la escofieta.

Maja Aunque á palos me rompas
cuatro costillas
tengo de ajarte
la fantasía.

Majo Tente malvada
que me arrancas el pelo.

Maja No te peinaras.

Majo Por vida del demonio
que si me emperro...

Maja ¿Buscarás otra mona?
Si no lo creo...

Majo Pues yo me atufo.

Maja En la vida te tuve
yo más seguro.
Siéntate en esa silla,
ponte esa cofia
para que sepan que eres
hombre formal.
Deja los rizos
para aquellos que gasten
pelo postizo etc.

La escena acaba haciendo las paces y sellándolas con unas seguidillas.

Aunque no pasan grandes cosas en la tonadilla *á cinco y más* (voces ó actores) de Misón, titulada *De lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva*, bueno será conocerla.

En la *particella* de apuntar, como en la mayor parte de las tonadillas, los nombres de los personajes de la fábula están representados por los nombres, apellidos ó apodos de los mismos actores ó actrices. Dice la actriz llamada la

Guzmana (1) *(de petimetra)* Esta es la calle, creo,
de la Comadre.
A un chica muy linda
la llevo á un baile.
Voime paseando
con curso grande.
Esta tarde he de hablarla...
se lo dije ayer tarde.
Pero si no me engaño
bailan en esta parte.
(Escucha mientras canta uno dentro).

(1) María de Guzmán, *Guzmana la Buena* como la apellidaba el público, hija del actor Gaspar de Guzmán y contemporánea de la célebre María Ladvenant.

Dentro Ya no hay quien cante fandango
si no le canta algún majo.

Guzmana Yo no sé lo que haré.
No sé si me entraré...
Yo allí me entro.
Me colaré.
Tocaré la guitarra
y también cantaré.
(al público) (1)
Adios, señores,
hasta después.
Adiós, cazuela mía;
estoy á vuestros piés.
Solo quiero que escuchen
oigan y atiendan,
que va la tonadilla
de bella idea.
Pido, noble auditorio,
que ni una voz se sienta
y tengan gran cuenta.
(Salen 4 majos y 2 majos con pandero y castañuelas)

Majos y Majas Digamos todos
con voces grandes
¡viva la calle
de la Comadre!

Mariana (2) Vengan al patio,
que aquí es más grande.
Ande el jolgorio:
que brinque, que salte.

Majos y Majas Digamos todos
con voces grandes etc.

Mariana Viva *la Pepa*,
la Polinares,
el Romo y *el Zardo*,
y *Juan Matorrales*

Majos y Majas Digamos todos
con voces grandes etc.
(Parola)
Que bailen *Mollete y Geroma*.
Vaya, vaya, más seguidillas.
(Cantan y bailan á lo majo las siguientes).

SEGUIDILLAS

Majos y Majas Lo mejor de mi casa
es la espetera,
no hay platos ni barreños,
ni aun cazuelas.
Respinga, majo mio,
que la Polinarita
es la perla de pasmo,
la sal de España.
¡Tumba que tamba!
¡Vivan las seguidillas,
que son muy majas!
Respinga, majo mio,
que la Polinarita
es la perla de pasmo,
la sal de España.
No te alborotes
que si no son galeras
serán azotes.
Respinga, majo mio etc.
(Salen los ciegos tocando el minué *al son de dos violines y guitarras y detrás, de* petimetre, la Guzmana) *(después de tocar el* minué).

Mariana Váyanse de la calle,
no la alboroten:
si salgo, he de molerlos
con un bastón.

Guzmana Para tu enfado,
no hallo razón:
para nosotros
los traigo yo.

Majos y Majas ¡Viva ese garbo!
¡Qué es chusco, qué es guapo,
qué lindo y garboso!
Que siga el baile.
Ajuntémonos todos.
Tomen asiento;
formemos corro.

Guzmana Quiero que una tonada
me la acompañes *(á Mariana)*.
Mira que hablo contigo:
responde afable.

Mariana (aparte) No siente el pecho
mucho rigor.
Mucho me temo
rendirme yo.

Majos y Majas Viva, viva ese garbo etc.
(Se sientan todos menos los que cantan).

Guzmana (á Mariana) ¡Cielos, que yo me abraso!
¡Astros! ¿qué es lo que veo?
. . . . . .
Oye, hechizo mio!
Tuyo ser quiero
Si correspondes
nos casaremos.
Te quiero,
te estimo,
te amo y venero.
Prometo ser tuyo
¡serás mi dueño!

Mariana (aparte) ¡Zapé! grande fortuna.
. . . . . .

---

(1) En la tonadilla era muy frecuente la interpelación al público interrumpiendo momentáneamente la acción de la pieza.

(2) La actriz llamada Mariana, no puede ser otra que la celebrada rival de la Ladvenant, la terible Mariana Alcazar, mujer del actor José García Hugalde, llamado *el Redentor*, padres de las celebradas actrices Juana y Rosa García. La Alcazar (Mariana) distinguióse en lo jocoso, haciendo majas ordinarias ó de plazuela, como en la tonadilla objeto de esta nota, siendo además excelente en la música. Mi ilustre amigo Cotarelo ha contado varios curiosos lances de esta actriz en su estudio sobre *María Ladvenant* (Madrid, 1896) especialmente el que titula *Un corregidor vencido por una actriz* (Vid. pág. 105 y siguientes de dicha obra).

Acepto en ser su esposa
yo nada pierdo...
(allo) Digo... ¿éste es mi esposo?
Digo... ¿éste es mi dueño?

Guzmana Esta es mi mano.
Mariana El alma entrego.
Los dos Dame los brazos
y acabe el cuento,
y acabe la tonada
con grande festejo.
Viva quien canta:
mis compañeros
que vivan,
que vivan
mis mosqueteritos,
y adios que nos vamos;
más sea diciendo:

Todos Por acabar con salva
todos cantemos:
las seguidillas nuevas,
pues, empecemos.
(Tocan el pandero y bailan á lo majo).

SEGUIDILLAS

Calle de la Comadre
qué guapas niñas!
¡qué guapos mozos
de Maravillas!
¡qué guapa que eres!
¡Viva quien canta.
viva quien baila
ay lerelé!
Por señora del barrio
todos te tienen

ESTRIBILLOS

1.º El mocito que baila
las seguidillas,
canta de pasmo
mil tonadillas.
¡Viva el cherengue,
viva la Polinaria,
viva Mofletes!

2.º El mocito que baila
perdón merece,
quien rendido y humilde
vuestros pies quiere.
¡Viva el cherengue etc.

En la *Maja y el Tuno bromista*, tonadilla á duo de Rosales, se entabla el siguiente diálogo:

Tuno Yo, señores mios,
soy un gran truhan,
como muchos otros
que hay en el lugar.
Con mi mucha labia,
mi mucho embromar,
me paso una vida
que ni un general.
Digan lo que quieran,
que la habilidad
mayor es que un hombre
se sepa ingeniar.
Con la que es discreta
me hago colegial.
Con la petimetra
francés y marcial.
A cada una sigo
su humor natural.
Cuido á cuanto dicen
nunca replicar;
si lloran, yo lloro,
si rien, yo más,
y asi me traen todas
sin más que desear.
. . . . . .
Más aquí una maja
se llega á acercar.
Verán, pues, ustedes
ahí mi habilidad

Maja Imposible á una moza
es el aguante
cuando se le presenta
algún petate.

(Al Tuno, hablado)

Vaya, caballero,
quite usted de en medio.
Aquí ahora, querío,
se va usted ó le envío
al diantre el osía
que sombra que hacía.
Afuera, salvaje,
que voy á Getafe.

(Cantado)

Y si usté no se mua
lo haré muarse...
Como usté y otros,
hay en aquesta corte
sobra de tontos

(Hablado)

Vaya, Licenciao,
no sea usted pesao.
¿habrá tal mastraca?
El hombre es machaca
¿quiere usté muarse
antes que me canse?
¿A que ahora, Don Pelma,
se va usté á la ea
con mil diablos
á la otra acera?

Tuno (cantado) De modo que, querida,
no suelen ser las cosas
lo que parecen?

Maja Ya, ya lo huelo.

Tuno Pues no es terciopelo.
Maja Es usté pesao.
Tuno ¿Y usté á onde ha cargao?
Maja Habrá tal empeño.
Tuno No ponga usté ceño.
Maja ¿Quiére usté irse al punto?
Tuno Si habemos de ir juntos,
porque tengo que hablarla
en un asunto.
Maja Despache luego.
Tuno Vamos poquito á poco
no tropecemos.
Maja En suma, en sustancia...
Tuno Tenga usté *cachancio*.
Maja ¡Habrá tal postema!
Tuno Tenga usté más flema.
Maja Yo me recondeno.
Tuno Pues yo estoy sereno.
Maja Despache ó me marcho.
Tuno Suspenda usté el paso
y atienda usté mi vida.
Maja Vaya usté echando.

ALLEGRO

Tuno Yo, querida, soy un hombre
en todo tan especial,
que aunque con un candil vaya
mejor no hallara otro.
Yo se leyes...
Maja Que si quieres.
Tuno Se astrolabia.
Maja Deje estar.
Tuno Medicina.
Maja Nananina.
Tuno Y todo hasta...
Maja Deletrear.
Diga usté y á todo esto
¿cómo estamos de caudal?
Tuno La opulencia con la *cencia*
nunca llegan á hermanar.
Maja Jé! jé! jé!
Tuno Ya se ve.
Maja Jé! jé! jé!
Tuno Pues, claro está.
Maja ¿Qué importa que un hombre sea
toda una Universidad,
si le falta la potencia
para lo más prencipal?
Ti...ra, tirana
ti...ra, tirana
¿qué más tiranía
qué necesidad?
Tuno Eso digo yo, quería;
somos de un mismo pensar.
En faltando los monises
¿de qué sirve lo demás?

—

Además de mi gran *cencia*
soy de tan buen natural
que con un cabello
pueden llevarme
de aquí y de allá.
Soy buen mozo.
Maja Deje, tonto.
Tuno Soy salado.
Maja Mas sin sal.
Tuno Soy ligero...
Maja Como plomo,
Tuno Y galante...
Maja Si le dan.
Pero diga al fin y al cabo
¿ello no hay siquiera un real?
Tuno Más que todos los tesoros
vale esta jovialidad.
Maja Jé! jé! jé!
Tuno Ya se ve.
Maja Jé! jé! jé.
Tuno Claro está.
Maja Amiguito y amiguito,
no se tiene que cansar,
que donde falta la mosca
está demás... lo demás.
Ti...ra, tirana
¿qué más tiranía
que necesidad?
Tuno Eso digo yo, quería.
Oros son triunfos y andar.
Maja Ea! vaya usté al espiao.
Tuno Dices bien, me voy allá
Los dos (al público) Esto señores
solo es pensar,
ver si os podemos
hoy agradar.
Van seguidillas
para acabar etc.

El remedo del gato, tonadilla del maestro Don Guillermo Ferrer de la cual extracto la graciosa *Canción* que se inserta en el texto de música, pertenece al grupo de farsas escritas para hacer resaltar un remedo, un gesto, una provocativa desvergüenza, una *habilidad* de histriónisa. Todo el interés de la tal tonadilla estribaría, sin duda, en el remedo picaresco-gatuno que la actriz aplicaría á la canción.

Las tonadillas de presentación de actrices ó actores nuevos forman un grupo curioso é importante.

En *La Protección de la actriz Rosa Pérez* (1) música de Esteve, decía la actriz:

(1) La estrenó durante la temporada 1784-85.

Como soy tan nueva
de empleo y edad
tengo de mil cosas
necesidad.

En la titulada *Ilustre corte de España*, decía la actriz Juana García (1), que se presentaba sin padrinos,

en Madrid
por mi ventura nací,
que soy niña,
nunca en tal me vi.

La Madrina se titulaba la tonadilla de presentación de Alfonso Navarro, actor de mérito y discreto cantante. *La madrina* era la Tordesillas, que presenta en las tablas á su ahijado y con tan fausto motivo se despacha éste con unas seguidillas llenas de escabrosidades vocales.

Alfonso ¿Qué quieren los señores
de la huerta?
Tordesillas Tanto, que tú no puedes
llenar su idea.
Alfonso ¿Qué puntos de la solfa
les son más gratos?
Tordesillas Regularmente gustan
de... los más altos (2),

El nuevo terno es una tonadilla de presentación de Mariano Raboso, interpretada por éste, su hermana Mariana Raboso, y el marido de ésta, el saladísimo Vicente Sánchez (a) *Camas* (3) Cantan los tres.

Ilustradísimo senado
aquí llega *Cachafás*,
que con su hermana y hermano
viene el terno á completar.

En la titulada *La pretensión*, preséntase sin padrino ni madrina una artista cuyo nombre no he podido averiguar. La infeliz pide *caridad* y le permitan

que aquí coma
un pedazo de pan.

En la tonadilla á tres de Laserna *Los celos de Tadeo*, representada el año 1782, la famosa Polonia Rochel y el graciosísimo Tadeo Palomino, apadrinan á Manuel García da Villanueva Parra y Hugalde, actor de cantado, de bailado y representado, autor de algún folleto curioso y de una indigesta historia del *Origen y progresos de la comedia*, de erudición pomposa pero tomada de fuentes francesas.

Rochel Esta tarde, mosqueteros,
la real Polonia, de maja,
para divertir á ustedes,
viene á cantar.
Echará diques,
todos los registros,
las manufacturas
de brazos y pico,
que el patio gusta,
á veces, por este estilo
ver lucir la majencia
con salerito.
En diciendo Polonia
que va á ser maja,

(1) En nota anterior se ha hablado de esta actriz, hermana mayor de Rosa, hijas ambas de la famosa Mariana Alcazar. De *sobresalienta* pasó Juana García Hugalde á primera dama. Moratín la nombra «la frigidísima y yerta Juana» y Trigueros escribía en 1788: «los años de la señora Juana García no son muchos y su cara es bastante linda: además de lo cual, es bastante cierto que canta con gracejo al arpa el airecillo que el compositor dispuso con mucha propiedad etc.

(2) Como ahora.

(3) Mariana Raboso era insigne cantora pero mujer arriscada y bulliciosa—como dice Cotarelo—que lo mismo se disgustaba de la compañía en que funcionaba que de su marido Vicente Sánchez (*Camas*), de quien vivió separada, admitió luego á su lado y volvió á rechazar.

Vicente Sánchez y Mariano Raboso, hermano de aquélla, eran notables actores *de cantado*. Mariano estuvo casado con la actriz Josefa Carreras, tan notable en lo cómico como en lo trágico, que el año 1782 se retiró de la profesión.

Lavapiés y el Barquillo
le hacen la salva.
Ya se ve que este chiste,
ya se ve que esta pompa
me ha adquirido el nombre
de maja de *pro sopia.*

Miren mi estauta
y verán si merezco
aquella gloria:
sobre que de las majas
me pinto sola etc.

Y sin decir oste ni moste preséntase el apadrinado de Polonia, Manuel García, que canta por todo lo alto un *andante*, modelo de dificultades vocales, sobre la estrafalaria letra siguiente:

La dicha si se logra
feliz es siempre,
que ella sola es el iris
del que padece.
Corazón, no temas:
corazón, no sientas
injustas tiranías,
que la dicha es descanso
gusto y placeres.

Mostradas las habilidades vocales del futuro historiador del teatro, García Parra pide *piedades benignas*,

de pechos que son propensos
á franquearnos el aplauso.

Después de esta especie de introducción compuesta de música seria y de *agudas volatas*, dice Polonia al padrino de García:

Polonia ¿Qué es esto Tadeo (1)
que llego á mirar?
Tadeo Es el *sobresaliente*
que enseño á cantar,
y con el tiempo espero,
que no lo hará mal.
Es galante, baila fandango,
tiene la falta de enamorar,
y por aquesta falta
á él me he inclinado,
que es la que á mi tan solo
ya me ha quedado.
Polonia Me gusta, me agrada,
no se explica mal.
Los dos En lo que resta de año
nos puede acomodar.

ALLEGRETTO

Polonia Manolito de mi vida,
desde que te he oido cantar,
que me inclino á hacerte
mi *truchiman.*
. . . . . .
Ya tengo sobresaliente
de tonadas y versos (2).
Tadeo (celoso) ¡Ay caramba, caramba,
y qué broma y qué pieza
que es la señora,
y cómo hago
el papel del bobo!

Dirige la Polonia nuevos chicoleos á su ahijado:

Tienes muchos requisitos
que á mi me parecen bien,
mas como vienes de Cádiz
no querrás aquí aprender:
García En Cádiz, querida mía,
procuramos aprender:
pero en viniendo á la corte
nuestro objeto es complacer.

Tadeo, el que ha dado como si dijéramos la alternativa á García, refunfuña por lo bajo y todo acaba bien con unas seguidillas «nuevas y extrañas» en las cuales Polonia afirma que como maja le planta los cinco dedos en la cara al mismísimo lucero del dia.

La tonadilla á tres del maestro Esteve, *Los enviados del pueblo alto y bajo* sale de los moldes de esta clase de tonadillas. La presentada es la estremeña Ibáñez (1) á quien apadrinan Garrido y Coronado (2).

(1) Tadeo Palomino, como Vicente Sánchez y Mariano Raboso, era notable en el canto.
(2) ¿Escribiría, acaso, el *recipiendario* los versos ó lo que sean de ésta y otras tonadas?
(3) De Victoria Ibáñez, notable en el canto, ya se ha hablado en otra parte.
(4) Dos actores de fama en el género gracioso. Como príncipe de los graciosos pasaba Miguel Garrido, que provocaba la risa apenas apare-

Ibáñez ¿Por qué con violencia
me sacais así?
¡Tened uno y otro
compasión de mí!
Mis débiles fuerzas
no quieren tomar
cargos que no es dable
yo desempeñar.
Dejadme, soltadme
por amor de Dios,
que adentro me voy.

Garrido Graciosa te han hecho.

Coronado Graciosa serás.

Los dos Si toda esa gente
su voto te dá.

Garrido Recobra el aliento.

Coronado No tengas temor.

Los dos Cobra buena fama
y, muchacha, adios *(se van)*

Ibáñez Temor y alegría
batallan en mí.
Ah! ¡cuánta fineza
le debo á Madrid!
Del número siete
en que estaba allá (1)
quiso en el tercero (2)
darme á señalar.
¡Qué fino destino
me ha llegado á dar
su gran piedad!
En la Extremadura
presumo que estoy
pues huele á *chorizos*
todo alrededor (3).
Así, queridos,
desde hoy ya contad
que yo por *choriza*
me vengo á alistar.
Suplidme, aplaudidme,
lo agradeceré.

(Sale el actor Alfonso (Navarro) *con traje de petrimetre.*

Alfonso Buenas tardes, madama,
yo soy enviado
con las enhorabuenas
del pueblo alto.

Ibáñez Déle V. gracias
y estimo los favores
con vida y alma.

(Sale el actor Romero (Vicente) *de chispero.*

Romero Buenas tardes, señora;
yo soy enviado
con las enhorabuenas
del pueblo bajo.

Ibáñez Mi amor las aprecia
por ser el más temible
si uno no acierta.

Alfonso Si V. me da licencia,
que hablarla tengo.

Romero Yo con ella y sin ella
lo propio quiero.

Ibáñez Ya está otorgada.

Los dos Vamos, pues, al asunto
de la embajada.

(Parola)

Ibáñez Decid, pues.

Alfonso El pueblo alto pide á V. le haga el obsequio de cantar unas seguidillas dedicadas á su genio.

Romero El pueblo bajo otras, más de golpe y porrazo.

Ibáñez Voy á servir á los dos. Con el pueblo alto comienzo.

SEGUIDILLAS

De amores una niña
rendida y muerta
se quejaba y decía
de esta manera:
Madrecita mía
amor me ha picado
y el corazoncito
me tiene flechado.
¡Ay, ay, ay me pica!
¡Ay, ay, ay me rasco!
¡Ay, ay, ay me rio
y me quita el sosiego,
gusto y descanso!
Las burlas huyan todas
de este muchacho,
que aunque hiere tan dulce
cuesta muy caro.

Alfonso Es cosa bonita.

Romero A mí no me gusta,
ni mi pueblo gusta
de las cosas serias

Alfonso ¡Pensar ordinario!

Romero Cuenta con la cuenta
no vayan los bucles
hasta la cazuela.

Ibáñez Haya paz, señores.

Los dos Esto solo es fiesta.

Los tres Prosiga el ratito,
y todos atiendan.

---

cia en escena con aquel semblante compungido y ordinaria obsesidad. Ya no era joven cuando en 1784 apadrinó á la Ibáñez en su traslado de la compañía de Rivera á la de Martínez, pues había nacido en Madrid en 1745. Figuraba como *gracioso* de los corrales desde 1773. Murió, ya retirado del teatro, en 28 de Julio de 1807.

Los papeles de la época llamaban á Diego Coronado «fiel imitador de la Naturaleza en lo jocoso y *gracioso*». No le escatimó el público los aplausos. Tampoco era joven. Pisó la escena desde el año 1755 hasta el de su muerte, 1788.

(1) En la compañía de Eusebio Ribera.

(2) De representado, como rezan las listas de la compañía de Manuel Martínez.

(3) Alusión al bando rival del de los *polacos*.

(Parola)

Ibáñez Ahora voy á servir
al pueblo bajo,
con unas seguidillas
de arrea Paco.

Romero Bendita sea tu boca
sal resalada,
y de mi gente
cuenta con las palmadas.

SEGUIDILLAS MAJAS

Es tan grande el imperio
de cualquier maja
que á usías y á salados
los avasalla...
Mire V., compadre,
esta chusca planta.

Romero ¡Ya!

Ibáñez Este aire de taco
y escupir de *chaira*.

Romero ¡Agua va!

Ibáñez Aqueste manejo
de ponerse en jarras,
torcer el hocico
y decir ¡caramba!
Y si una voz doy recia
á un pobre usía...
patitieso le dejo
de perlesía,
que esto es ser maja
de fantasía.

Romero Esto es lo que asombra

Alfonso A mi no me gusta.

Romero Mas cosas de broma
mi pueblo celebra.

Alfonso ¡Pensar ordinario!

Romero Cuente, Don Miseria,
no le haga usted
saque dos varas de lengua...

Ibáñez Haya paz, señores.

Los tres El buen rato viva
y acabe la idea.

Alfonso Amada corte mia
ya el año se empezó
y ofrecemos servirte
de toda diversión.

Véanse dos muestras de las tonadillas conmemorativas. En *Las dos mozas de cantarillo y los dos majos*, bonitísima composición á cuatro del fecundísimo y genial Esteve, que ejecutaron el año 1783—según reza la *particella* de apuntar—la Sanz (1), la Juana (2), Romero (3) y Paco (4), se interrumpe á lo mejor la acción y los actores, dirigiéndose al público, le recuerdan un suceso de actualidad *cantado y bailado* con la *Tirana de las parejas*, bellísimo trozo de música.

De *parejas* la función
es sublime y bella
pues toda la flor de España
se viene á encontrar en ella.
¡Ay qué tiranita
que voy á cantar,
y qué cosas buenas
allí se verán.

. . . . . .

ALLEGRO

Se admira un concurso
vistoso y brillante
rindiendo respeto
á las Magestades.
¡Qué plaza, qué pompa,
qué grande aparato!
No hay voces que puedan
muy bien explicarlo.
Al son de instrumentos
acordes, marciales,
comienzan su marcha
las personas reales.
¡Qué galas, qué arneses,
qué hermosos caballos!
Vaya, todo el mundo
se queda admirado.
Aquí es ver los unos
que absortos están
al ver los caballos
danzar á compás
este galopito
que voy á cantar,
ta, ta, ta, ta, ta.
¡Mirar nuestro Carlos
qué gallardo va!
¡Y nuestra Princesa
qué afable que está!
¡Mirar los infantes
qué guapos que van!
También los señores
¡qué airosos están!

. . . . . .

(Otro aire de tirana y después):
¡Viva la Corte!
Vivan las *parejas*
y viva la fiesta etc.

(1) Vicenta Sanz, tercera dama.
(2) Juana García.
(3) Vicente Romero.
(4) Francisco Ramos.

Después de este diálogo de circunstancias continua la acción de *Las dos mozas de cantarillo y los dos majos.*

En la tonadilla *El tuno y la calcetera* representada el año anterior se dice en aire de

TIRANA

De Francia ha venido á España
para honor de ambas naciones
una flor de lis hermosa
á ver los fieros leones.
¡Ay tiranilla!
¡Ay preciosilla!
Ven á divertir
con tus chicoleos
y tus recreos
á la flor de lis,
Ya se ve
que lo digo yo,
que esta es la tirana
de la *bella unión.*
Viva aquí,
viva allá
la Francia, la España
y el Conde de Artois.

Paso por alto las tonadillas mitológicas en broma y en serio, las carcelarias ó penitenciarias, las que he llamado del ramo de fontanería, las de crítica de la misma tonadilla etc., por que hastiado el lector y yo disgustado de copiar, tales simplezas, se preguntará ¿qué bajo vulgo literario escribia esos engendros y qué músico, víctima del capricho popular, podía ponerlos en música y en música genuinamente española?

Tenga paciencia el lector. A todo esto y mucho más contestaré en el texto literario de otro volumen, puesto que el del presente me ha robado espacio que necesito para otra materia. A todo esto contestaré obligándome á referir, además, lo que los mismos tonadilleros, Esteve, entre otros, pensaban de *la letra* ó *las letras* de las tonadillas, lo que pensaban las mismas Juntas de Teatros ideando reformar un espectáculo que con tanto entusiasmo acogía el público, los proyectos que tuvo Laserna de formar una escuela de cantar tonadillas etc., etc., materias que reclaman capítulo y aun sendo capítulo aparte.

ALGUNOS APUNTES

sobre las composiciones contenidas en este volumen

CONFIADO Y JILGUERILLO.....

CANCIÓN

en la zarzuela heroica

ACIS Y GALATEA

Música del maestro D. Antonio Literes.—Poema de D. José de Cañizares

«Afortunadamente no faltan en España algunos sabios compositores que no han cedido del todo á la moda, ó juntamente con ella saben componer preciosos restos de la dulce y magestuosa música antigua, entre quienes no puedo menos de hacer memoria del *suavísimo Literes*, compositor verdaderamente de númen original, pues en todas sus composiciones resplandece un carácter de dulzura propia de su genio y que no abandonó aun en los amatorios y profanos de arte; en las letras de amores, de galanterías cómicas tiene un género de nobleza que solo se entiende con la parte superior del alma y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia.»

El lector podrá conocer á Literes invitado por el autor de la más admirable página de crítica musical que se escribió en España durante la primera mitad del siglo XVIII, página, como ha dicho el Sr. Menéndez y Pelayo, que «partió de un hombre que no era músico, pero á quien un grande entendimiento y su perspicacia analítica hizo acertar con la verdad en este como en otros puntos».

La página musical de presentación del sabio compositor Literes, tan justamente alabada por el autor de la de crítica musical que acabo de transcribir ó del *Discurso sobre la música en los templos,* el gran polígrafo P. Feijóo, es una sencillísima canción de la zarzuela heroica *Acis y Galatea*, cuya letra dice así:

(Recitado)

Confiado jilguerillo
mira como importuna
de tu estado primero
te derriba el amor y la fortuna,
y el viento que tan ufano presumiste,
aun no le hallaste cuando le perdiste.

(Canción)

Si de rama en rama,
si de flor en flor
ibas bullendo y saltando
¡dichoso quien ama las ansias de amor!
advierte que apriesa
es llanto la risa y el gusto dolor.

El elogio del gran polígrafo es justo; la música de Literes es lisa y llanamente bella. Feijóo, adversario resuelto de la música italiana, predijo la decadencia de esta escuela y así pudo decir de Literes, que «si algunos echaban de menos en él aquella desenvoltura bulliciosa que celebraban en otros, por eso mismo le parecía á él mejor, porque la música—añadía—pide una gravedad seria que dulcemente calma los espíritus, no una travesura pueril, que incite á dar castañetas. Componer de este modo es muy fácil y así lo hacen muchos: del otro es difícil y así lo hacen pocos.»

La zarzuela heroica de Literes y Cañizares representada en Madrid el año 1709, fué cantada con el siguiente reparto:

Acis, joven galán, Paula María.
Doris, napea sabina, Pascual (¿?).
Galatea, diosa marina, Teresa de Robles.
Glauco, dios del mar, María Teresa.
Talemo, barba, Carrasco.
Polifemo, cíclope horrible, Joseph Garcés.
Momo, gracioso, Beatriz.
Fíndaro, pastor, Juan Alvarez.
Tisbe, graciosa, Paula de Olmedo.
Coro de Galatea:—Coro del Mar.
Coro, la Cisneros y su hermana, Paula de Olmedo, que hacía dos papeles, y otra nueva.
Zagales, Cárdenas y otros cuatro actores.

Son muy escasas las noticias biográficas acerca de Literes. Fué organista de la real capilla. En 1752 desempeñaba todavía este cargo. Después del incendio del real alcázar, acaecido en 1734, en que pereció el archivo musical de dicha capilla, fué encargado con Nebra de reconstituirlo y de escribir nueva música para el servicio del culto, sobresaliendo en el género de *facistol*. Conozco la letra de un *Oratorio á San Vicente*, con música de Literes, cantado en Lisboa el 22 de Enero de 1720.

Puesto que hablé de D. Jose de Cañizares, justo será recordar la influencia que en nuestro teatro lírico ejercieron lo mismo él que D. Antonio de Zamora, escribiendo buen número de zarzuelas y comedias con música. No deja de ser importante la obra del primero, puesto que á más de sus comedias con música como *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, *Carlos V sobre Túnez*, *El anillo de Giges y mágico Rey de Lidia*, primera y segunda parte (la 3.ª y 4.ª son de otros autores), *De los hechizos (ó encantos) de amor la música es el mayor o el Asturiano en la corte*, *(El Músico por amor ó el montañés en la corte*, *Don Luis Cascajares)*, *La más amada de Cristo*, *Santa Gertrudis la Magna* (primera y segunda parte): escribió, sin contar el libro *Acis y Galatea*, que puso en música Literes, no pocas zarzuelas heroicas, entre las que merecen recordarse *Angélica y Medoro* (1) representada en 1722, *Fieras afemina amor* (2), que se cantó en el Buen Retiro el 17 de Abril de 1724, con motivo de la real aclamación de Luis I, y en la que hubo un intermedio de baile cantado, en que tomaron parte Francisca de Castro, María de San Miguel y Rosa Rodríguez, célebres actrices de la época: *Júpiter y Semelé y el extrago en la fineza* (3): *Milagro es hallar verdad*, «traducida en música» por D. Francisco Coradigni *(sic)* y ejecutada por la compañía de Manuel de San Miguel, en el corral del Príncipe, en

---

(1) Se denomina *Dramma músico y opera scenica en estilo italiano*. Se cantó en el coliseo del real sitio del Buen Retiro en celebridad de los desposorios de los príncipes de Asturias, siendo regidor D. Francisco Antonio Vadillo, y á expensas de la villa de Madrid. A título de curiosidad, he aquí la lista de los nombres y calificativos que se daban á algunas de las piezas musicales que se cantaron en el segundo acto:

Aria *dulce* (*Angélica*)—Aria *suave* (*Medoro*)—Aria andante (*Elisa*)—Aria burlesca (*Malandrin*)—Aria de trompa (*Angélica*)—Duo *volante* (*Angélica y Medoro*)—Aria *truncada* (*Orlando*)—Aria *indiferente* (*Maisilis*). Todos los personajes fueron representados por mujeres. Orden de la representación: *Loa*, *Opera scenica* deducida de la Andante Caballería de *Angélica y Medoro*.

(2) *Fieras afemina amor*, zarzuela á la italiana, dice el libro impreso (por Manuel Román) de la *Loa para la comedia de Fieras afemina amor*. Conozco otra edición del mismo año, Madrid, por Manuel Román, impresor del Ayuntamiento.

Orden de la representación: *Fieras afemina amor*. 1.ª Jornada; *Entremés del Hostelero*, 2.ª Jornada: *Baile con canto*.

(3) Hay un libro impreso en Barcelona, por Juan Veguer, año de 1731. Al frente del libro se halla la *Loa armónica* correspondiente para la zarzuela de *Júpiter y Semelé*.

Noviembre de 1732: *Apolo y Climene: Clicie y el sol: Hasta lo insensible adora*, en dos actos; *La hazaña de Alcides*, drama músico: *Montes allana el desdén*: *Telémaco y Calipso* y entre otras, además, la *Opera escénica* á la entrada de la Señora Doña Luisa de Orleans, duquesa de Montpensier, princesa de Asturias, con un entremés del *Hidalgo de la montaña* (folleto s. l. n. a... anónimo), drama músico *á la italiana* que se representó en el teatro del Buen Retiro, año de 1723, á las bodas del Príncipe, después Rey, Luis I, con la duquesa de Montpensier. En el *Fin de fiesta*, también de Cañizares, hizo el papel de Montañés el célebre actor Damián de Castro.

Cañizares trató con verdadera desdicha el asunto que con más aciertos debían ilustrar más tarde Don Ramón de la Cruz y el Maestro Don Antonio Rodriguez de Hita, *Briseida* (1) y digo así porque la *Serenata armónica* intitulada *La Briseida*, de Cañizares, es un verdadero cien pies...

***

TONONÉ

Canción negra de la Tonadilla á duo

EL PRETENDIENTE

Música de D. Pablo Esteve y Grimau

Cantaron esta tonadilla *la Caramba* y Pedro Villa, actor que se estrenaba á principios de la temporada de 1780-81 y que por motivos que ignoro fué sustituido por Miguel Soriano. La tal tonadilla pertenece á las que he llamado de presentación de actores nuevos. Pedro Villa cuenta á María Antonia Fernández las habilidades que posée, entre otras la de cantar canciones de negritos.

Ella ¿Y lo que V. canta es cosa
que merezca la atención?
El Es una cosita á modo de *tononé*.
Ella Pues vaya que yo le acompañaré.

La música de la tonadilla es floja salvo la canción negra en la que el buen Esteve se despachó con garbo anticipándose á todas las *nigricias* musicales futuras de su época y de la nuestra.

Dos palabras sobre el peregrino acierto y el españolismo de nuestros geniales tonadilleros, y para ello condensaré la significación artística de estos en la personalidad de los dos más fecundos compositores indígenas, Esteve y Laserna (2).

Ambos conocían á la perfección el estilo de la melodía popular, sus giros, carácter adecuado á la modalidad y sobre todo los ritmos propios de este género de música expontánea. ¡Qué de aplicaciones no podrían hacerse de los ritmos que son de admirar en algunas de las composiciones contenidas en este volumen!

Por poco que la situación se preste á alguna experiencia popular, tan pronto como aparecen en escena el payo, el segador, el bueyero, el mozo de mulas y el arriero, allí están Esteve y Laserna asimilándose los *alalás* y *codoladas*, *cantos de trilla*, *ataruxos*, *torrás* y *parrandas* del *folk-lore* rústico ó pastoril.

Si la situación les aconseja abandonar esta clase de música por la callejera ó de barrios

---

(1) He visto el manuscrito, que dice: *Serenata armónica* (en dos actos) *al estilo italiano intitulada* La Briseida, *escripta por Don José de Cañizares puesta en música por Don Francisco Coradigni* (sic), ejecutada por la compañía de la Petronila Xibaja, año 1715. Personas: *Clearco* (Antonia de Fuentes)--*Briseida*, (Sra. Leoneti)--*Antiline*, (Isabel Camacho)--*Antenor*, (Agustina Molina)--*Fragatta*, gracioso (Sra. Sánchez)--*Aquiles*, (Juan Labenan, *sic*)--*iquette*, gracioso (Francisco Rubert).

El libro de la tal *Serenata armónica*, como he dicho, es un verdadero cien pies.

(2) De los hechos biográficos de estos dos compositores hablaré en volumen *ad hoc* cuando llegue el momento de dedicar á cada uno de ellos una obra completa.

bajos de los centros habitados, allí están ellos siempre alerta aprovechando la menor ocasión para arrancarse por *caballos* ó *peteneras, zorongos* ó *tiranas*, coplas de *jotas* ó *seguidillas* apenas asoma por la escena una maja, un chispero, un estudiante, un soldado, una criada ó un *cortejo*. Para la gente indígena toda la ingeniosa y endiablada melodía popular: para la gente de *estrangis*, para los caldereros, sacamuelas, peluqueros, marchantes, modistas, franceses y tiples del teatro italiano todas las *fioriture* y *fermatas* del caso y todos los aires de *flon flon* franceses caracterizados por el ritmo persistente en *dos por cuatro* ó *seis por ocho* propio de aquellos aires.

Laserna y Esteve nos recuerdan en muchísimos casos los sencillos y melancólicos cantos montañeses de los cuales estaban bien impregnados, especialmente Esteve. Cuando no escriben *propane lucrando* y para cumplir los contratos loeninos de las Juntas de Teatros y las exigencias del público, tenían no solamente toda la solidez técnica y el don de observación fisiológico de no importa qué maestros de su época sino el genio, la sensibilidad y la expontaneidad de transformadores y hasta de creadores de cantos que respiran toda la emoción dulce y conmovedora de las más ingeniosas y sentidas melodías populares.

Saben imitar perfectamente todas las formas populares, ora por el uso adecuado de apoyaturas y toda clase de notas de adorno que caracterizan el estilo instrumental popular y que no pueden confundirse con las *fioriture rococó* de cierta clase de música de ópera. Uno y otro usan con insistencia singular la alteración de *séptimo grado* de la escala, cambiando momentáneamente el modo mayor establecido en séptimo tono de canto llano, procedimiento común de cierto grupo de melodías populares españolas, especialmente de los cantos de origen medioeval. La alteración no se presenta en este caso como simple apoyatura sino como una nota de valor real melódico, cuyo carácter hace resaltar la forma harmónica del acompañamiento. Abundan los ejemplos de èsta y otras especialidades melódico-harmónicas en las producciones de ambos maestros, sugeridas por el trato íntimo con el canto popular.

* * *

ANDANTE ESPRESSIVO

de la Tonadilla á dos

El luto de Garrido por la muerte de *LA CARAMBA*

Música de Don Pablo Esteve y Grimau

Estrenada el año 1787 y cantada por la famosa María Antonia Fernández y su *alter ego* Miguel Garrido.

En otra parte del texto he hablado de esta tonadilla. En cuanto á la música ¿no sugiere el *Andante espressivo* de Esteve un recuerdo sugestivo del ambiente musical que se aspira en el *Orfeo* de Gluck, recién arreglado en 1781 para la escena francesa?

* * *

CABALLO

de la Tonadilla á tres

LA VIDA CORTESANA Y ALDEANA

Música del maestro Don Elas Laserna

Mejor que tonadilla podría titularse *farsa de Noche Buena*. Es una composición bonitísima, que avaloran una infinidad de cantos de Navidad de que echó mano Laserna para dar interés á la música ya que el libro no le tiene.

Fué escrita el año 1780 para la Polonia Rochel, Tadeo Palomino y Mariano Raboso.

Dábase el nombre de *Caballo* al estribillo de algunas canciones jocosas que estuvieron muy en boga en España durante el siglo pasado y final del anterior, y que solía aplicarse á las canciones ó aires titulados *manguendoy, tirana, gallardas* etc.

***

TIRANA

de la Tonadilla á duo

EL DESVALIDO

Música del maestro Esteve

Data del año 1780. Como la de *El Pretendiente*, es alusiva á la presentación del mismo actor Pedro Villa apadrinado en una y en otra por *la Caramba*. El mozo dice que no sabe nada con perfección, pero que baila un *jopeito*, canta un poco *á lo gitano* y entona con su guitarra unas coplillas *chuscas*. María Antonia le da los *consejos* obligados, y como *Perico el desvalido* se ha traído de Cádiz una endiablada tirana, acaba el *sainete cantándola y bailándola* ambos artistas.

***

CANCIÓN

de la Tonadilla á solo

EL REMEDO DEL GATO

Música del maestro D. Guillermo Ferrer

No sé de qué año data esta tonadilla ni tengo noticias de la actriz que la cantó y que, sin duda, poseería la *gracia gatuna* necesaria para el desempeño de esta curiosísima y típica canción.

Don Guillermo Ferrer es autor completamente desconocido. Solo sé que escribió una *Sinfonía* que se ejecutó en el primer concierto cuaresmal de los diez que se dieron el año 1790 en el teatro de los Caños. Conozco algunas tonadillas que he examinado de Ferrer, entre otras las tituladas *Madrid de toda mi vida* y la general *La dama abate*, preciosísima ésta, cantadas ambas por la celebrada actriz Felipa Laborda.

***

JOTA

de la Tonadilla á solo

LOS PASAJES DEL VERANO

Música del maestro Esteve

La estrenó *la Caramba* el año 1779, en cuya fecha había ascendido de *sobresalienta de música* á *tercera dama de cantado* «con sólo la obligación de hacerlo así y con partido de 22 reales y 9 más de *racion*.»

La *Jota* no fué puesta á contribución por los tonadilleros, aunque el caso parezca raro. Entre centenares y más centenares de tonadillas de Laserna, Laporta (Isidro), Riba (Diego de la), Castell ó Castel, Valledor, González, Moral, Ferandiere (Fernando), Rosales (Antonio) solo he hallado la de esta tonadilla, escrita por el infatigable y fecundísimo maestro catalán.

***

ÍNDICE

TEXTO

Páginas

La letra ó *las letras* de las tonadillas V
Algunos apuntes sobre las composiciones contenidas en este volumen. XXIX

MÚSICA

Canción (**Confiado gilguerillo**) de la zarzuela heroica *Acis y Galatea*, música del maestro Literes. 1
Tononé, canción negra de la tonadilla á duo, *El Pretendiente*, música del maestro Esteve. 7
Andante espressivo de la tonadilla á duo, *El luto de Garrido por la muerte de* la Caramba, música de Esteve 12
Caballo de la tonadilla á duo, *La vida cortesana y aldeana*, música del maestro Laserna. 15
Tirana de la tonadilla á duo, *El desvalido*, música de Esteve 17
Canción de la tonadilla á solo, *El remedo del gato*, música del maestro D. Guillermo Ferrer 21
Jota de la tonadilla á solo, *Los pasajes del verano*, música de Esteve 24
Canción de la tonadilla á solo, *La soldada*, música de Esteve 26
Arieta de la tonadilla á tres, *Los amantes chasqueados*, música de Laserna. . . . 29
Minué de la misma tonadilla 30
Tirana del cangrejo de la tonadilla á duo, *Los celos iguales*, música de Esteve. . . . 35
Baile agitanado de la tonadilla á duo, *Los majos reñidos*, música de Esteve 38
Tirana de la tonadilla á tres, *La malicia del terno*, música de Esteve. 42
Tirana de la tonadilla á tres, *La despreciada*, música de Esteve 45

CONFIADO GILGUERILLO....

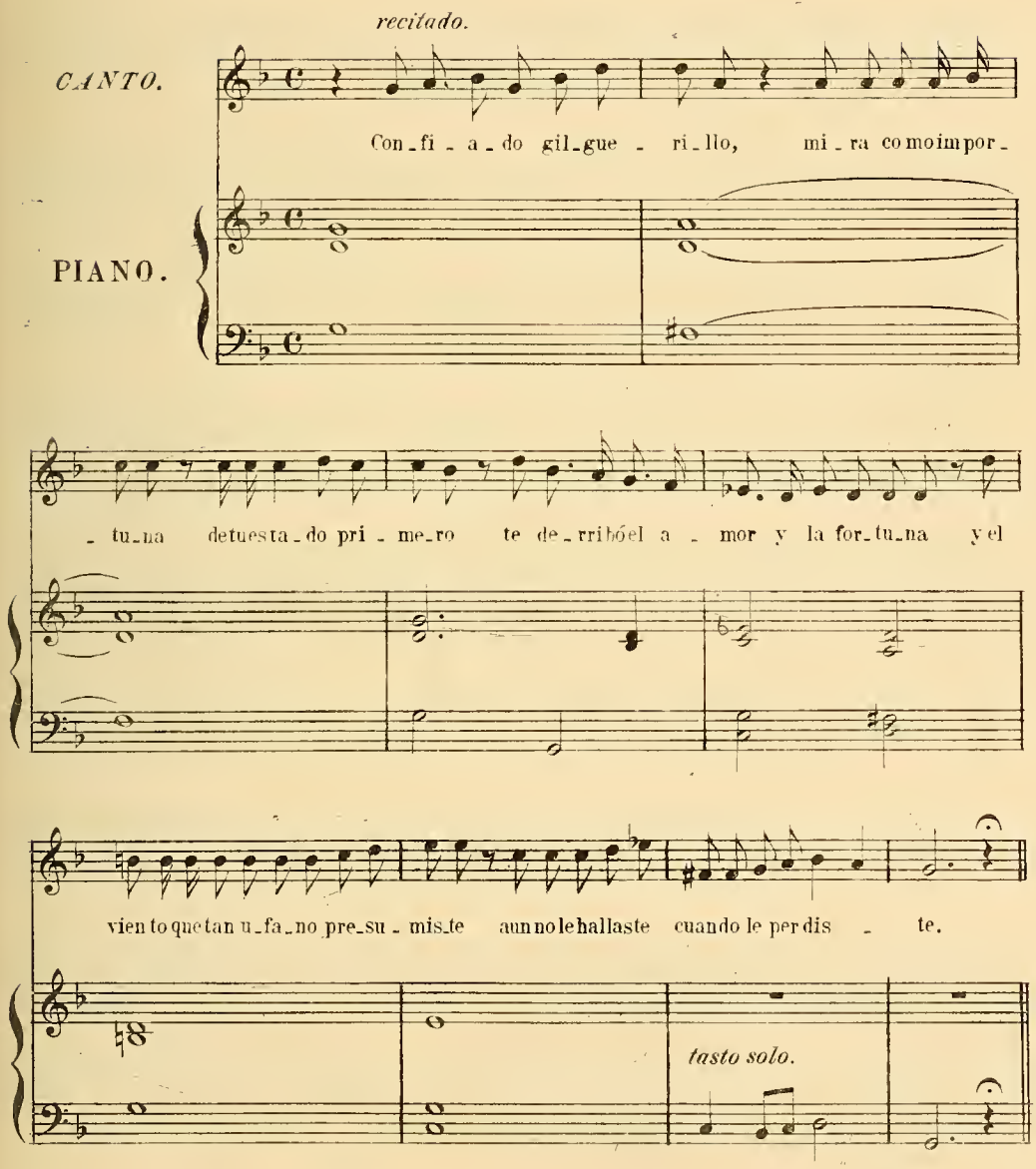
CANCIÓN

en la Zarzuela heroica

ACIS Y GALATEA

Música del Maestro D. ANTONIO LITERES

(1709)



CANCIÓN.

Si de ramaen

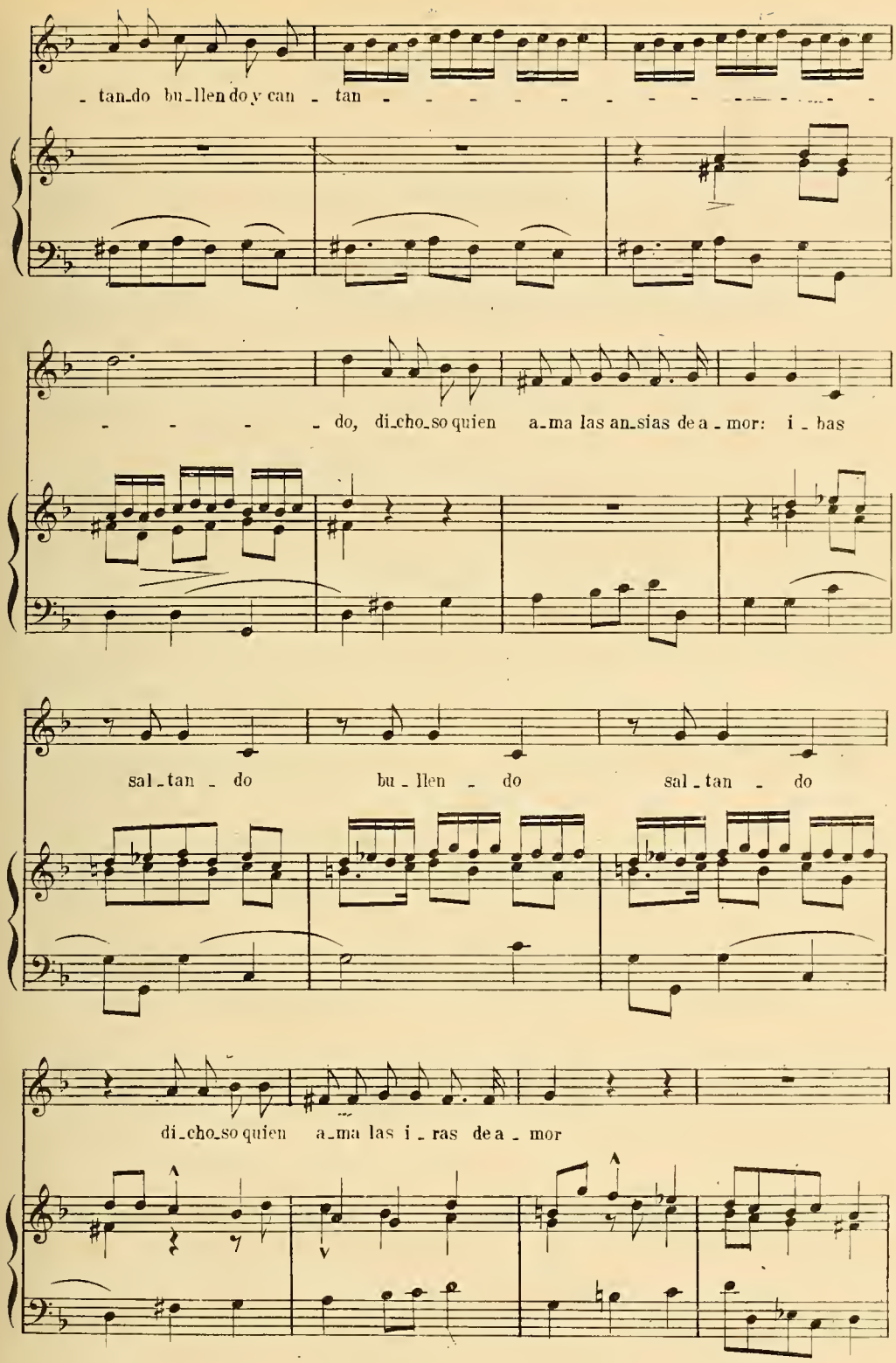
cres.

ra_ma si de flor en flor i_bas sal_

_tando bu_llendoysal_tan_do di_cho_so quien a_ma las an sias dea_

_mor! i_bassal_tando i_bassal_

sforz.


tan_do bu_llen do y can _ tan
do, di_cho_so quien a_ma las an_sias de a _ mor: i _ bas
sal_tan _ do bu _ llen _ do sal _ tan _ do
di_cho_so quien a_ma las i _ ras de a _ mor

Ad vier - te que a - prie - sa es llan - to la ri - sa y el gus - to do - lor

es llan - to la ri - sa y el gus - to es do - lor

ay! ay! el llan - to, la ri - sa y el gus - to es do -

lor ay! ay! Si de - ra - ma en

ra_ma si de flor en flor i_bas sal_

_tan_do bu_llen_do y sal_tan_do di_cho_so quien

a_ma las an_sias de a_mor! i_bas sal

_tan do i_bas sal_tan_do bu llen do y can_tan_

sforz.

- - - - - - - - - do, di-cho-so quien

a-ma las an-sias de a-mor: i-bas sal-tan-do,

bu-llen-do, sal-tan-do di-cho-so quien

a-ma las i-ras de a-mor

TONONÉ

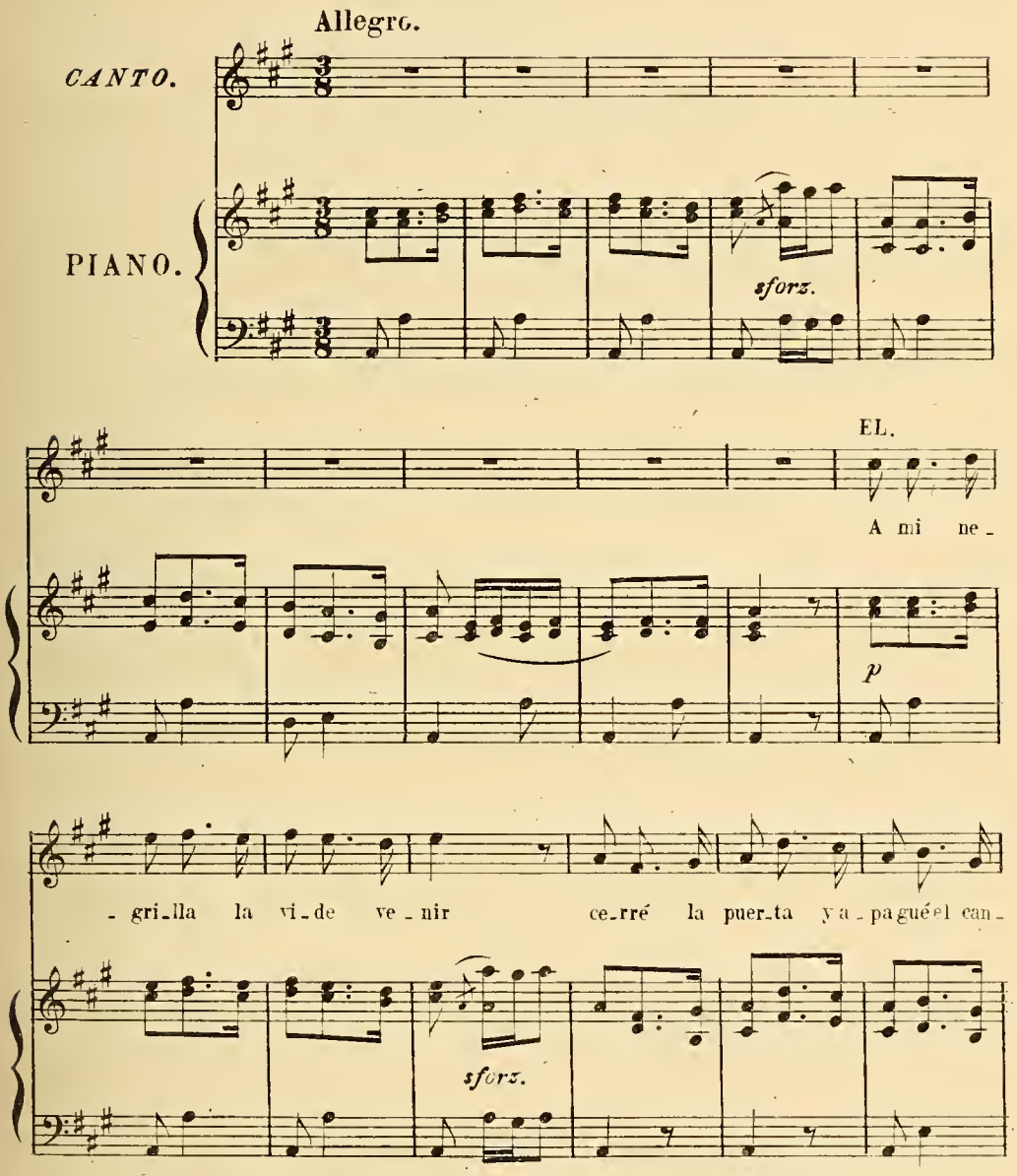
CANCIÓN NEGRA

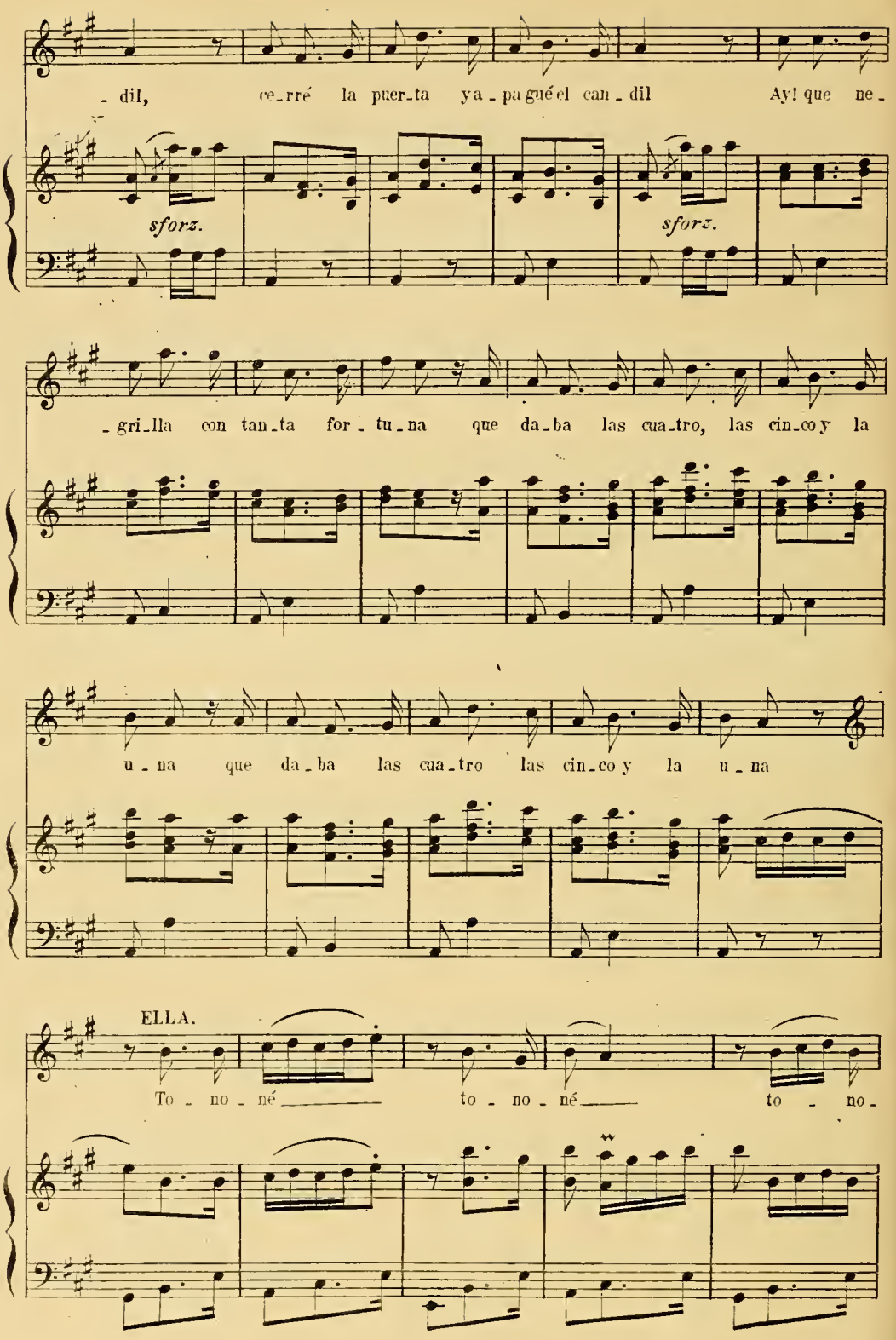
de la Tonadilla á duo

EL PRETENDIENTE

Música de DON PABLO ESTEVE

(1780)




- dil, ce-rré la puer-ta ya - pa gué el can - dil Ay! que ne-
sforz.
sforz.
- gri-lla con tan-ta for - tu-na que da-ba las cua-tro, las cin-co y la
u - na que da - ba las cua-tro las cin-co y la u - na
ELLA.
To - no - né to - no - né to - no-

- né to - no - né to - no - né to - no -

- né juy! a - llá, to - no - né to - no - né juy! a -

- llá.

ELLA.

Yo de un ne - gri - llo me e - na - mo - ré, pues,

p *sforz.*

yá las dos ho - ras le bai - lé *el cum - bé* yá las dos

sforz.

ho - ras le bai - lé *el cum - bé* Ay! que ne - gri - llo - tan

sforz.

chus co y tan gua - po, que da - ba las on - ce, las do - ce y las

cua - tro que da - ba las on - ce las do - ce y las cua - tro

LOS DOS.

To - no - né to - no - né to - no -

- né to - no - né to - no - né, to - no -

- né, juy! a - llá,! to - no - né, to - no - né, juy! a -

- llá!

pp

ANDANTE ESPRESSIVO

DE LA TONADILLA Á DUO

EL LUTO DE GARRIDO

Música de DON PABLO ESTEVE

(1781)

And.te espressivo.

PIANO.

p

cres.

sforz.

p cres.

Al - ma sin - ta - mos! ¡O - jos, llo - rad á mi *Ca* -

p

- *ram - ba* que mu - rió ya! ¡Ay, po - bre - ci - ta

sforz. *p*

to - da bon - dad que no te - ni - a pe - ca - do ve -

sforz.

- nial ¡Al - ma sin ta - mos! O - jos llo - rad

á mi *Ca - ram - ba* que mu - rió ya, á mi *Ca -*

p cres

- ram - ba que murió ya, que mu - rió ya

que mu - rió yá

CABALLO

DE LA TONADILLA Á TRES

LA VIDA CORTESANA Y ALDEANA

Música del Maestro DON BLAS LASERNA

(1780)

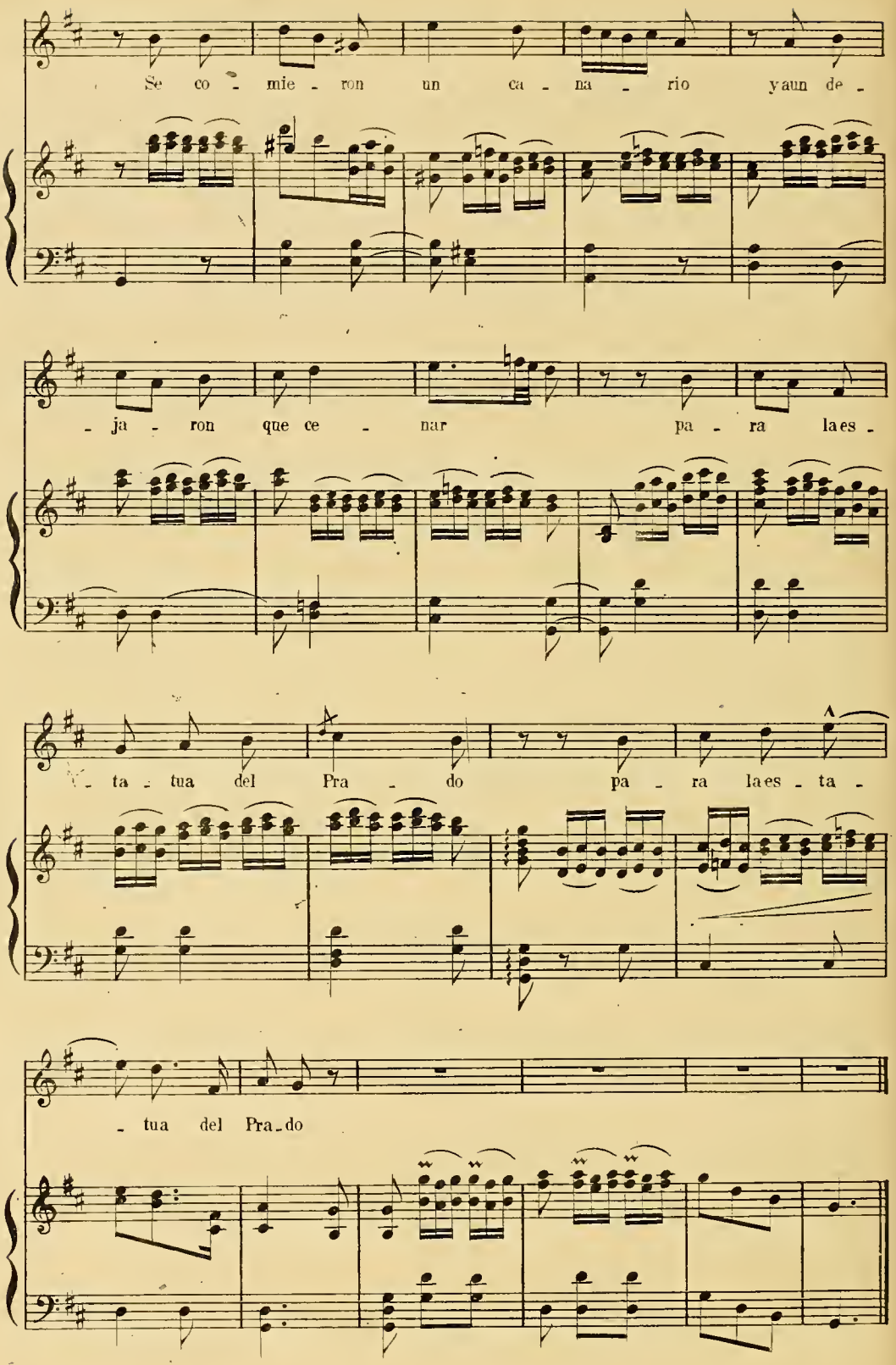
Allegretto.

CANTO.

PIANO.

Por co - la - ción seis a - ba -

- tes, por co - la - ción seis a - ba - tes


Se co - mie - ron un ca - na - rio y aun de -
- ja - ron que ce - nar pa - ra la es -
- ta - tua del Pra - do pa - ra la es - ta -
- tua del Pra - do

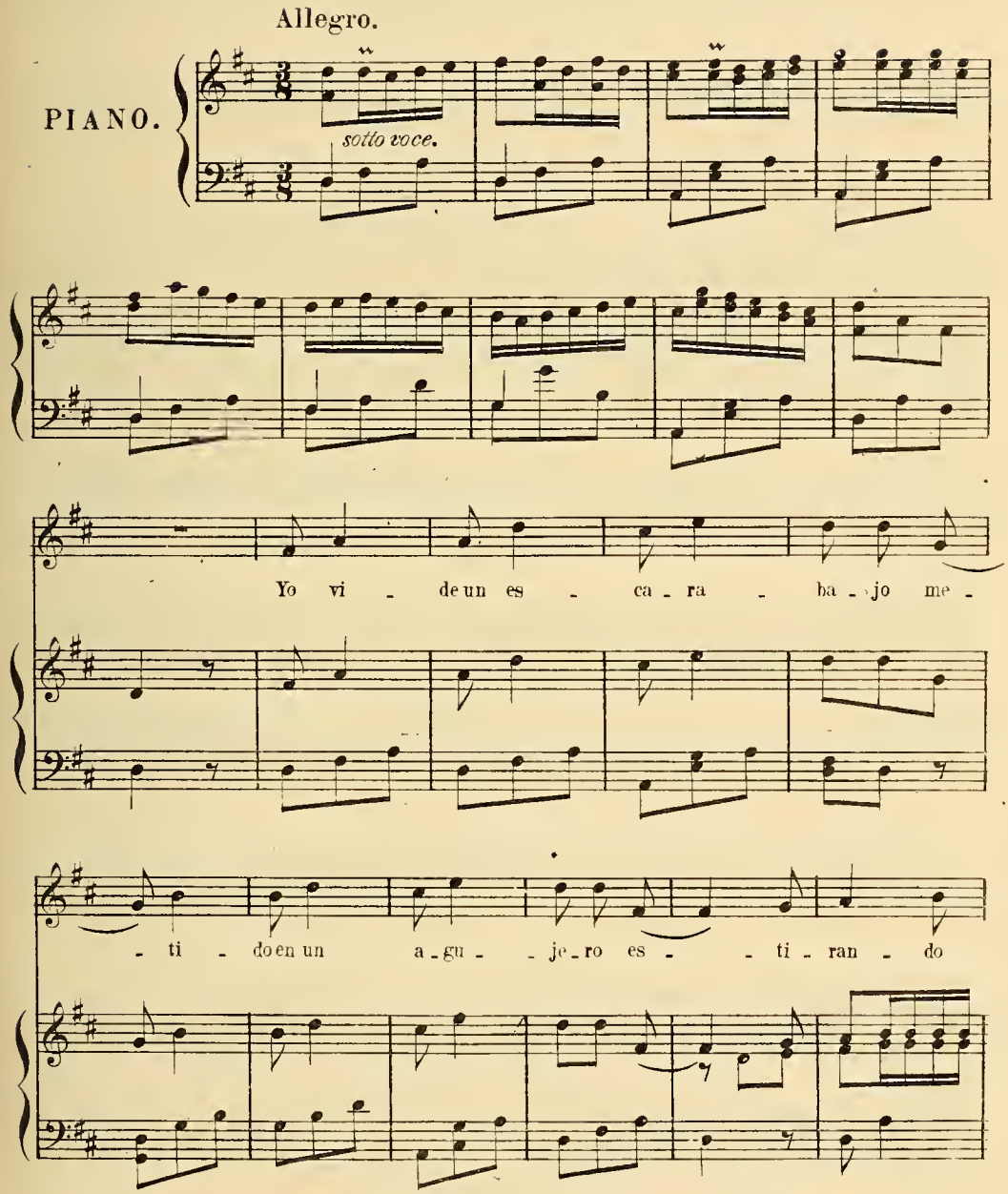
TIRANA

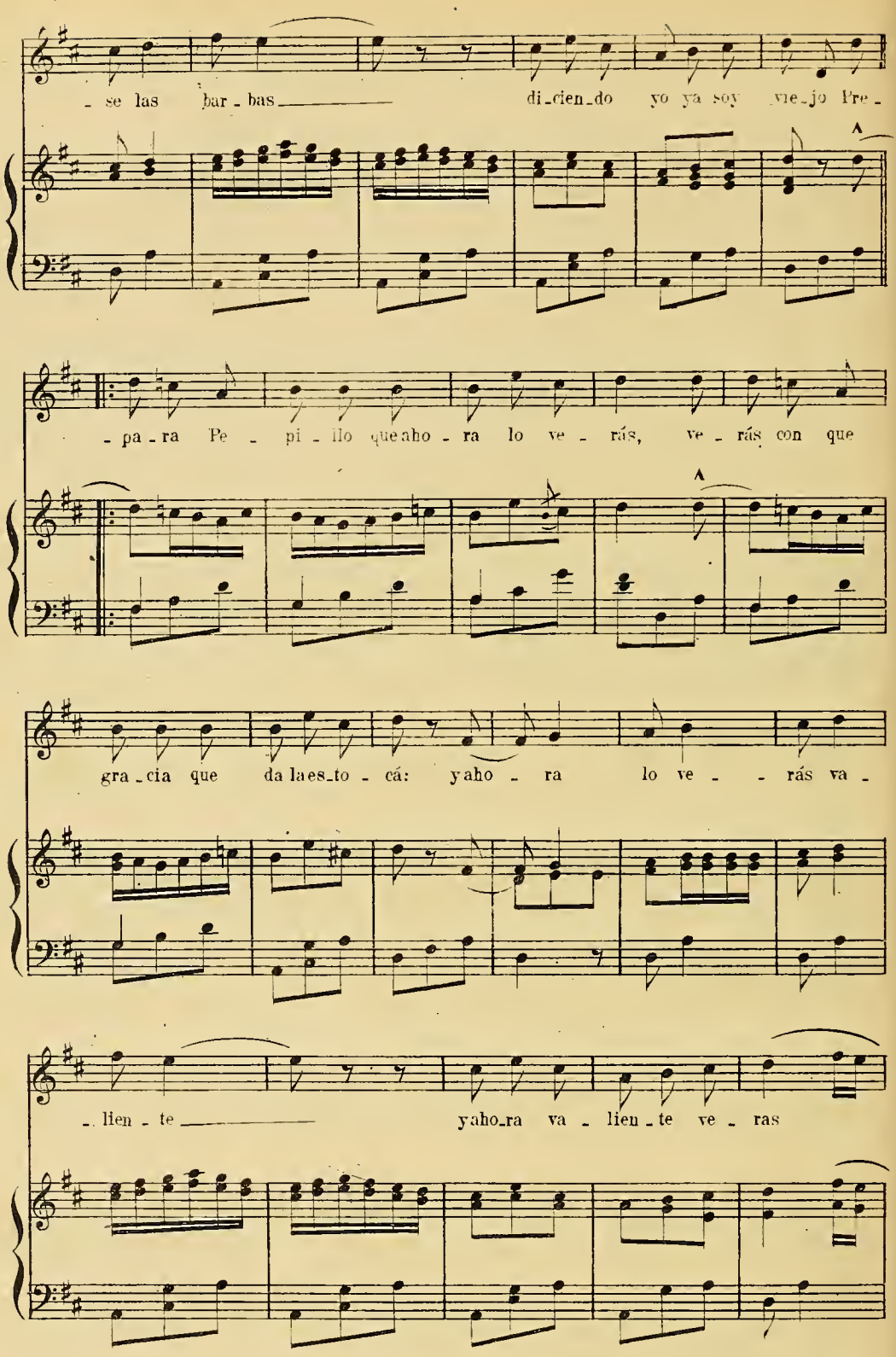
de la Tonadilla á duo

EL DESVALIDO

Música de DON PABLO ESTEVE

(1780)



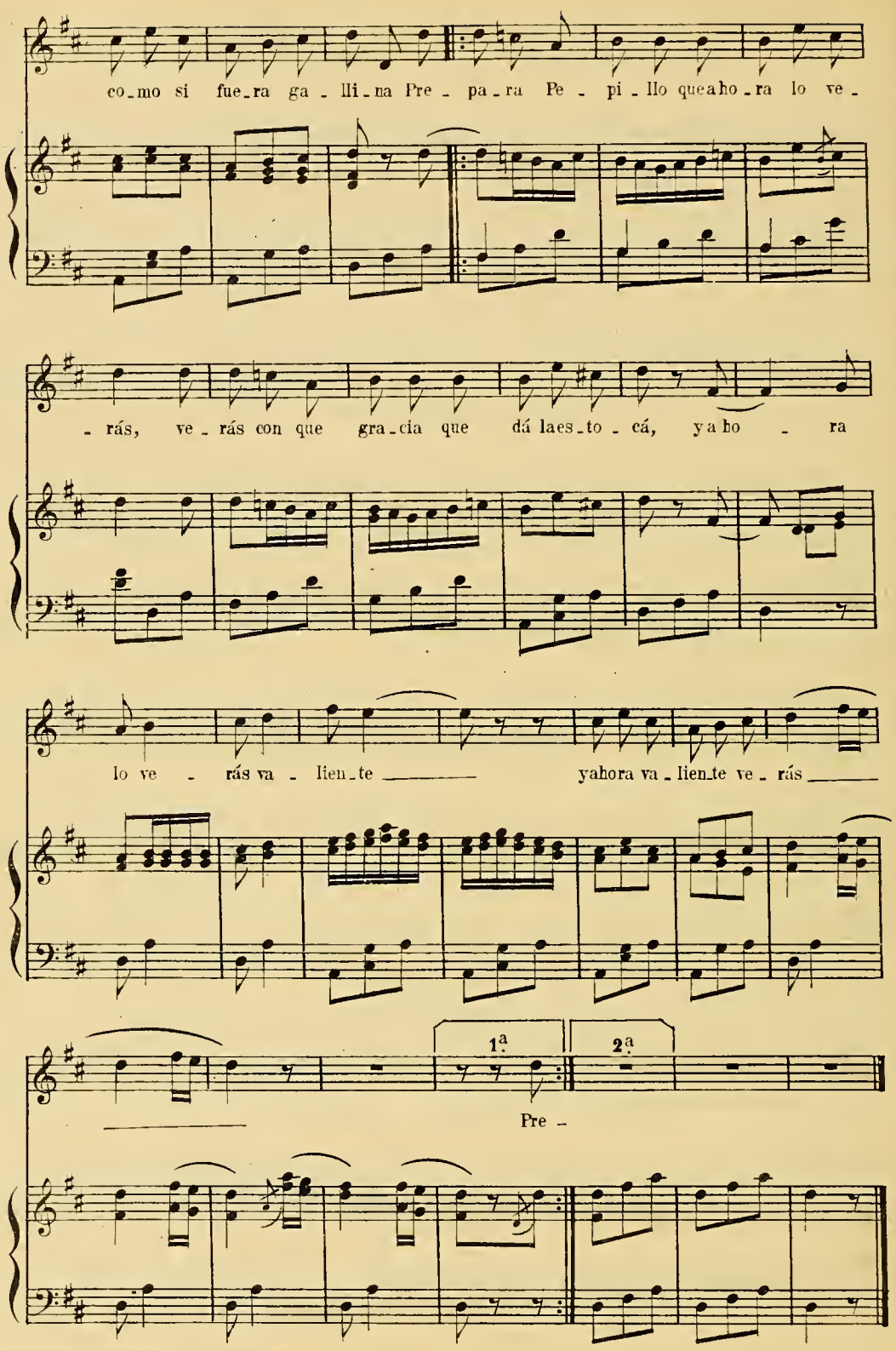

se las bar - bas di - cien - do yo ya soy vie - jo Pre -
pa - ra Pe - pi - llo que ahora lo ve - rás, ve - rás con que
gra - cia que da la es - to - cá: ya ho - ra lo ve - rás va -
lien - te ya ho - ra va - lien - te ve - ras

1ª 2ª

Pre

El de - mo-nio no in ven - ta-ra lo que in - ven-tó

mi ve - ci-na po - - ner á la ga-ta hue-vos


co_mo si fue_ra ga_lli_na Pre_pa_ra Pe_pi_llo que ahó_ra lo ve_
_rás, ve_rás con que gra_cia que dá las_to_cá, ya ho_ra
lo ve_rás va_lien_te yahora va_lien_te ve_rás
1ª
2ª
Pre_

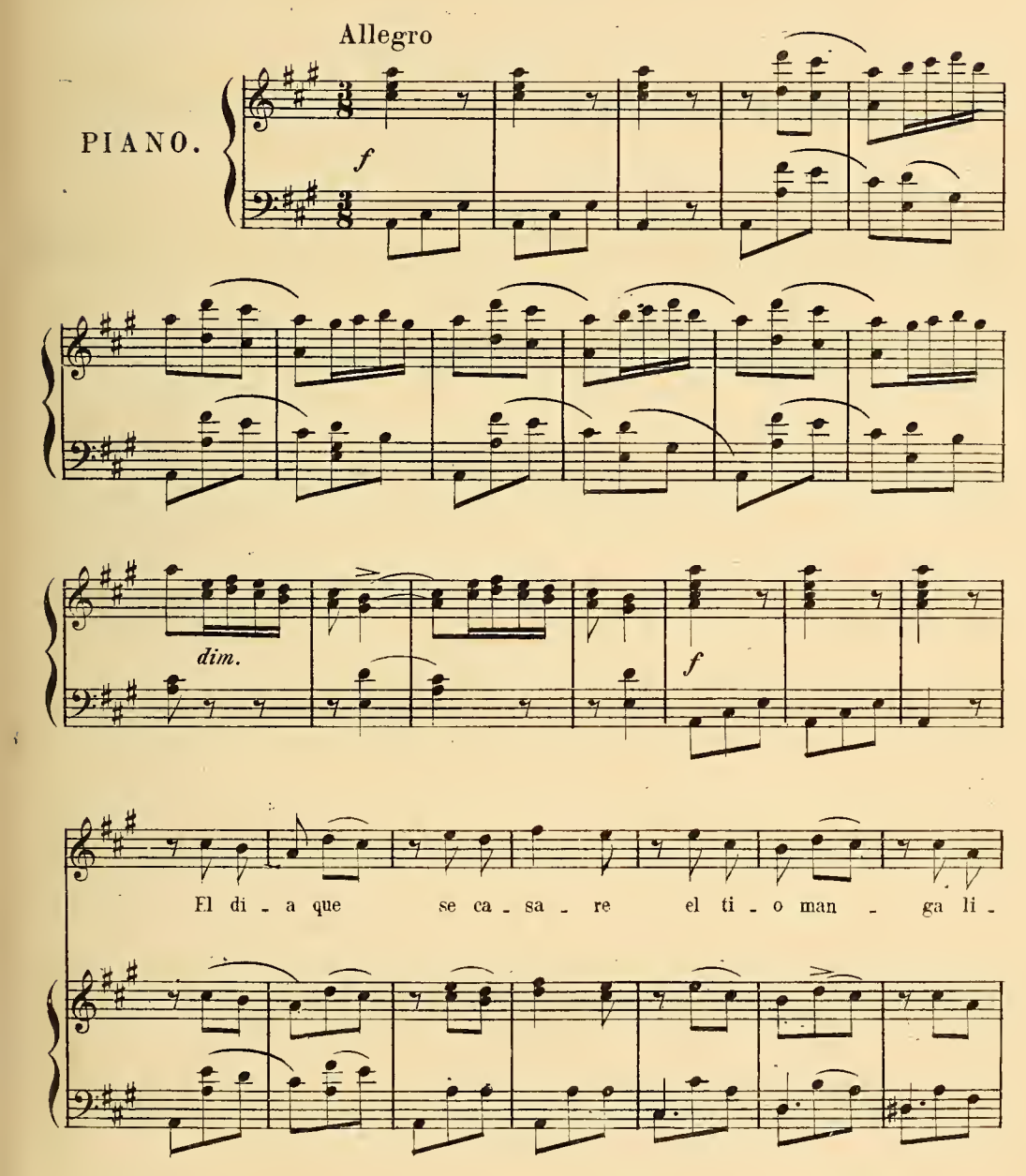
CANCIÓN

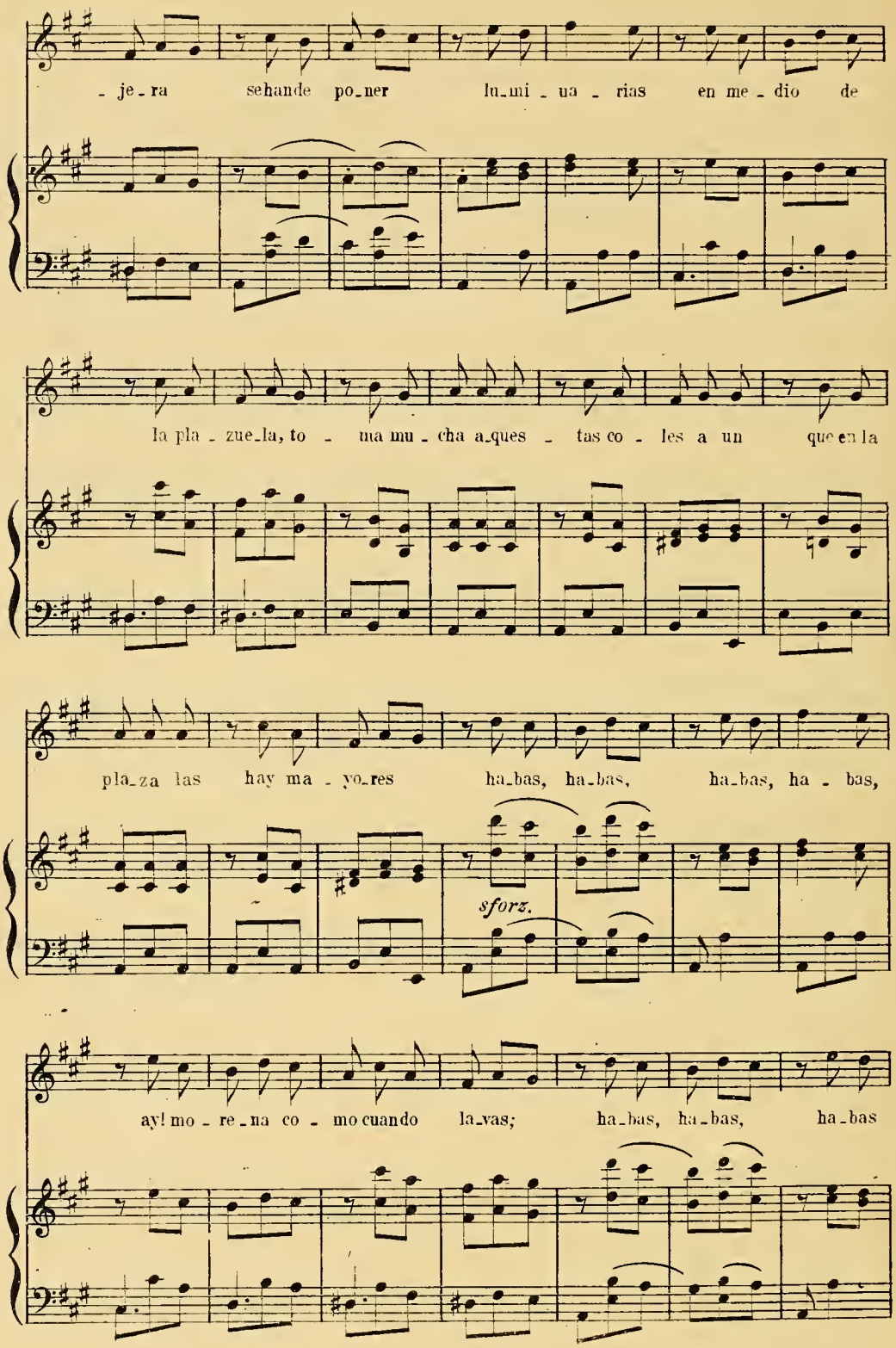
de la Tonadilla

EL REMEDO DEL GATO

Música de DON GUILLERMO FERRER

(Siglo XVIII)




- je - ra se hande po - ner lu - mi - ua - rias en me - dio de
la pla - zue - la, to - ma mu - cha a - ques - tas co - les a un que en la
pla - za las hay ma - yo - res ha - bas, ha - bas, ha - bas, ha - bas,
sforz.
ay! mo - re - na co - mo cuando la - vas; ha - bas, ha - bas, ha - bas

ver - des, ay! mo - re - na co - mo cuando cier - nes ca - ri - ñi, ca - ri - ñi - to del

al - ma que el ga - ti - to se su beá la pa - rra, ca - ri - ñi, que se su - be y se

ba - ja, che - re - me mos - que - te - ro del al - ma che - re - me, che - re -

dim.

- me, che - re - me

f

pp dim.

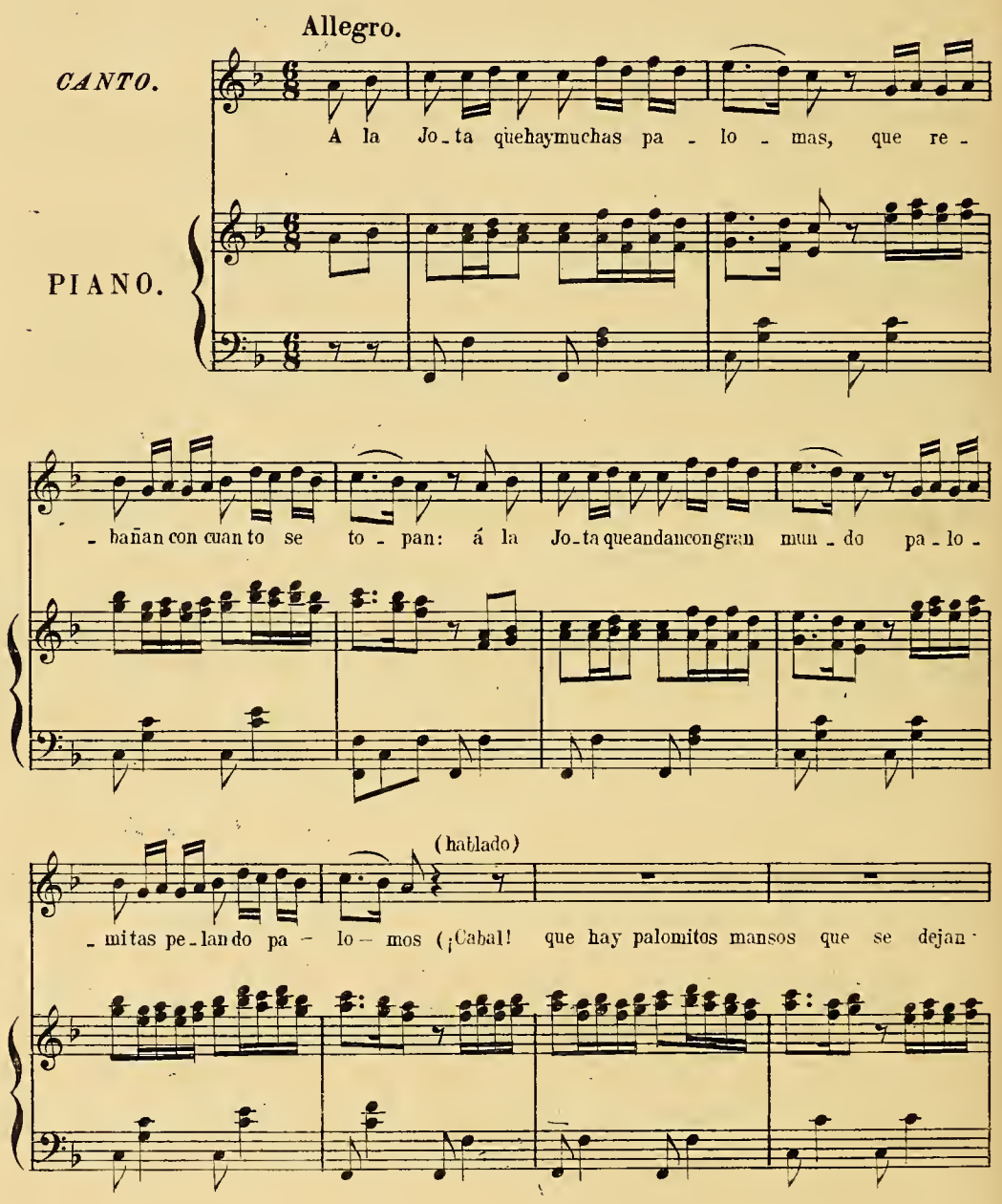
JOTA

de la Tonadilla

LOS PASAGES DEL VERANO

Música de DON PABLO ESTEVE

(1779)



pelar) Ay! ay! ay que bue_no que va, nin_gu_no de us_

te_desse de_je pe_lar que lue_go sin plu_mas no po_drá vo_lar, no, no, no, no, no,

no, y ten gan a_ten_ción, a_ten_ción cui_da_do, cui_da_do lo que di_go yo, cui_

_da_do, cuidado lo que di_go yo, lo que di_go yo.

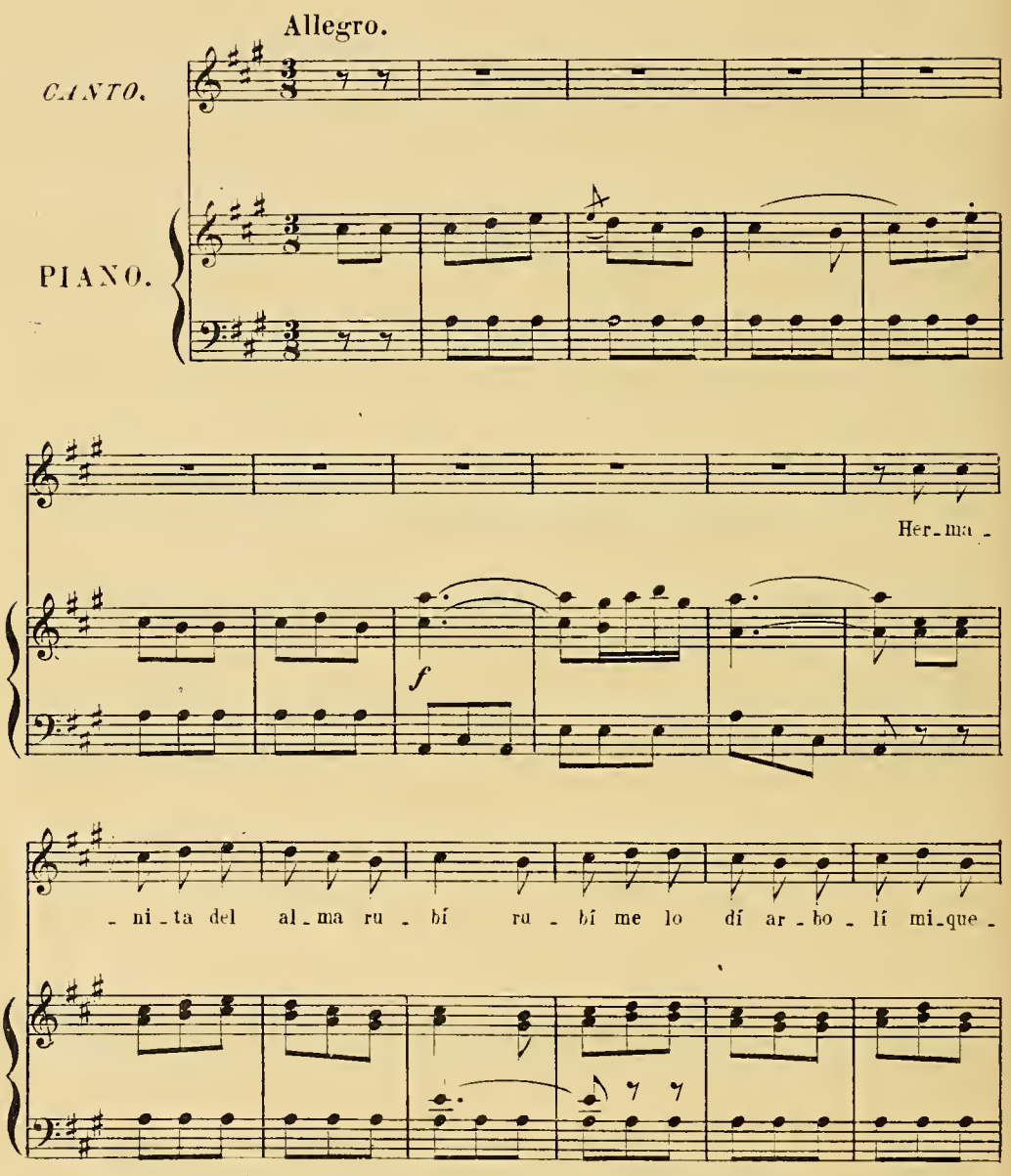
CANCIÓN

de la Tonadilla

LA SOLDADA

Música de DON PABLO ESTEVE

(1779)



lé la, la, que tu cuer-pe - ci - to la,

f

la que tu cuer-pe - - ci - to (hablado) Alza, corchito, que

hay un charquito

Lo ma - ne - jas con gar - bo ru - bí ru -

-bi, me lo di ar-bo-li mi que-lé la,

la, y con sa-le-ri-to la, la y con

sa-le-ri-to

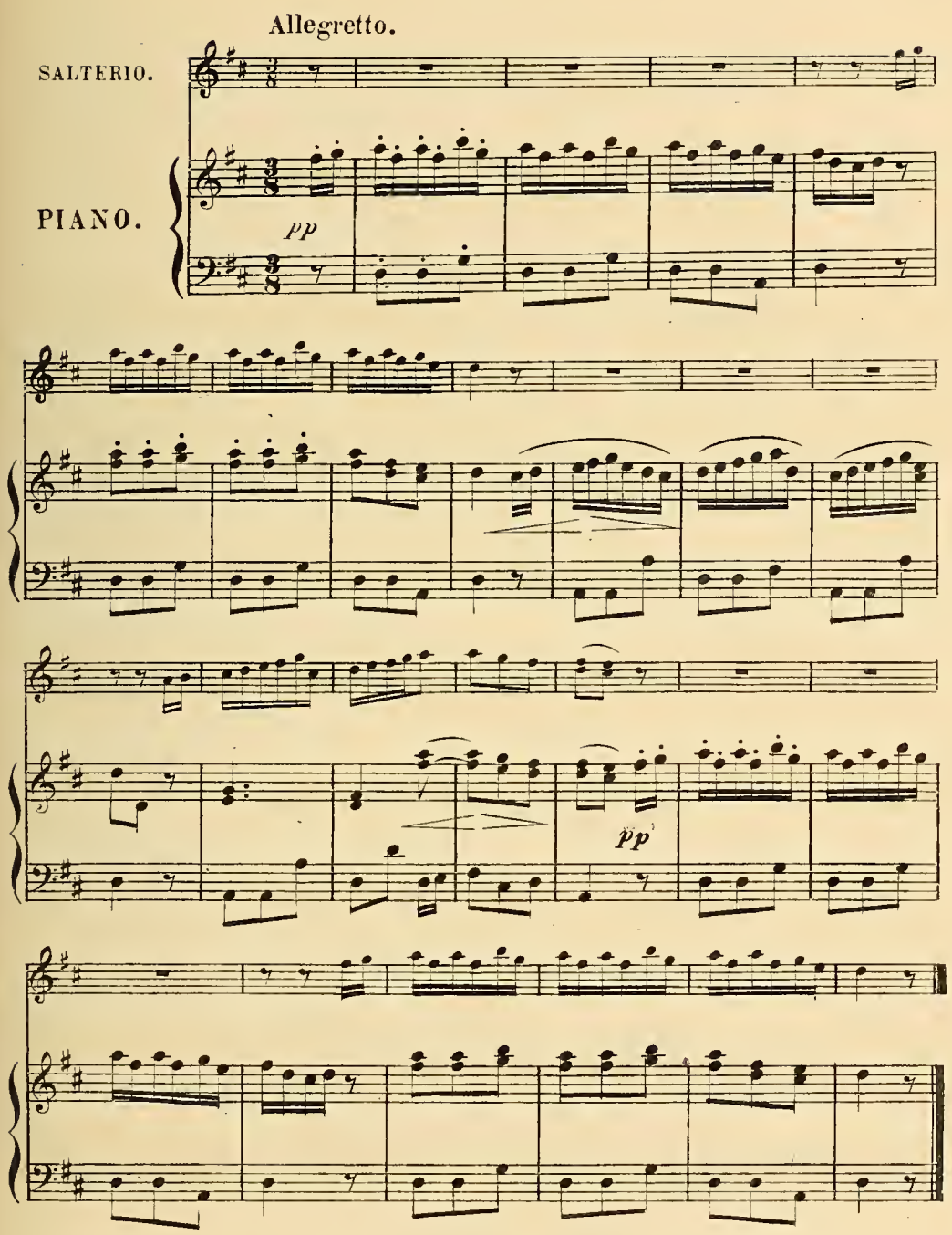
ARIETA

de la Tonadilla

LOS AMANTES CHASQUEADOS

Música de DON BLAS LASERNA

(1779)



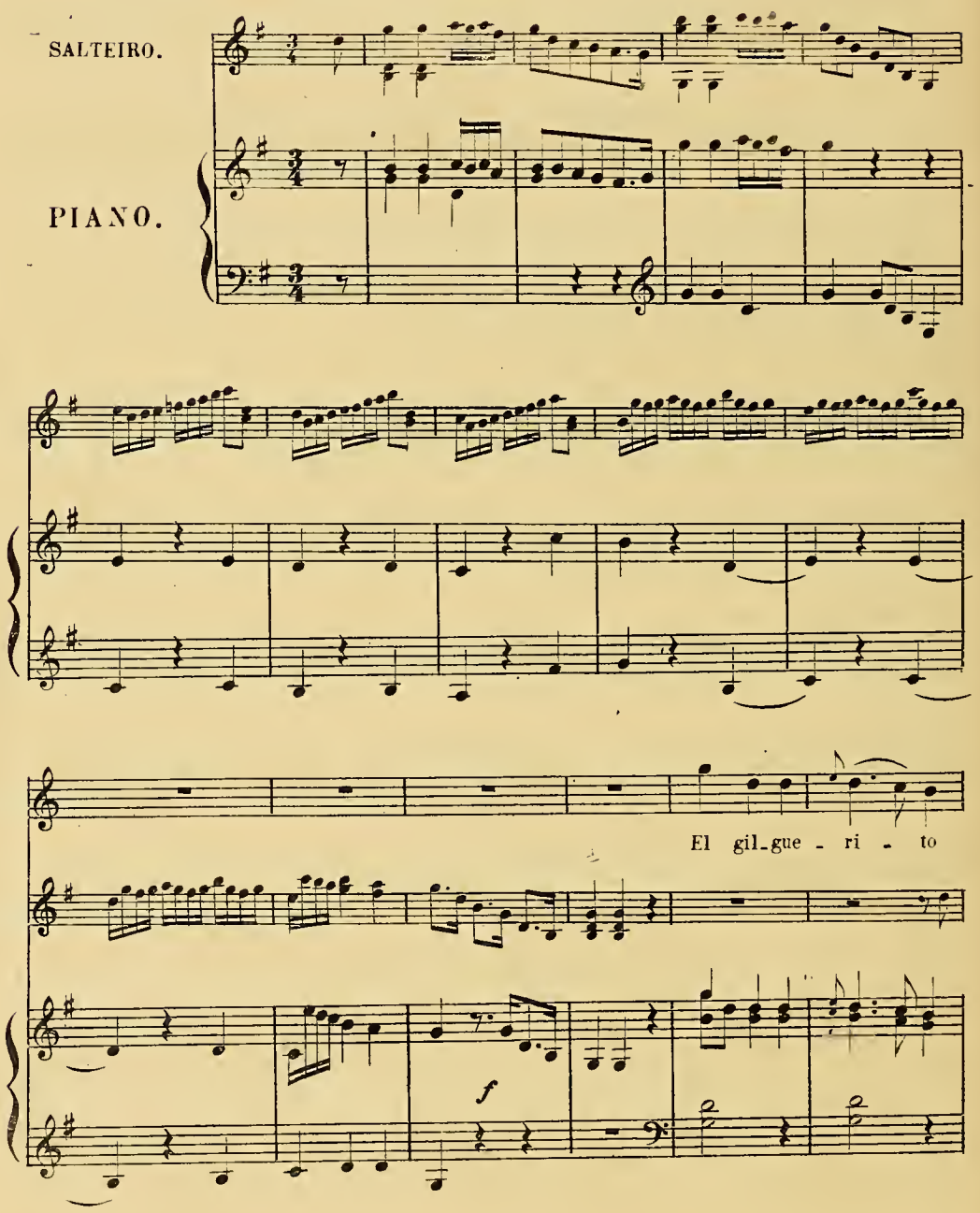
MINUÉ

de la Tonadilla

LOS AMANTES CHASQUEADOS

Música de DON BLAS LASERNA

(1779)



con pi-co deo - ro

can - ta so - no - ro can - ta so - no - ro to-does tri - nar

can - ta so - no - ro y todoes tri - nar to-doestri nar

Ah _____ Ah _____ can - ta so -

- noroytodoestri - nar _____ to - doestri - nar

Cru-za la sel - va

a piacere.

de ramaen ra - ma ya la que a - ma bus - can - do va El gil - gue -

- ri - to con pi - co de o - ro

can - ta so - no - ro can - ta so - no - ro to - do estri - nar

Ah cru - za la sel - va, yá la que

a - ma bus - can - do va bus - can - do va

f

C.

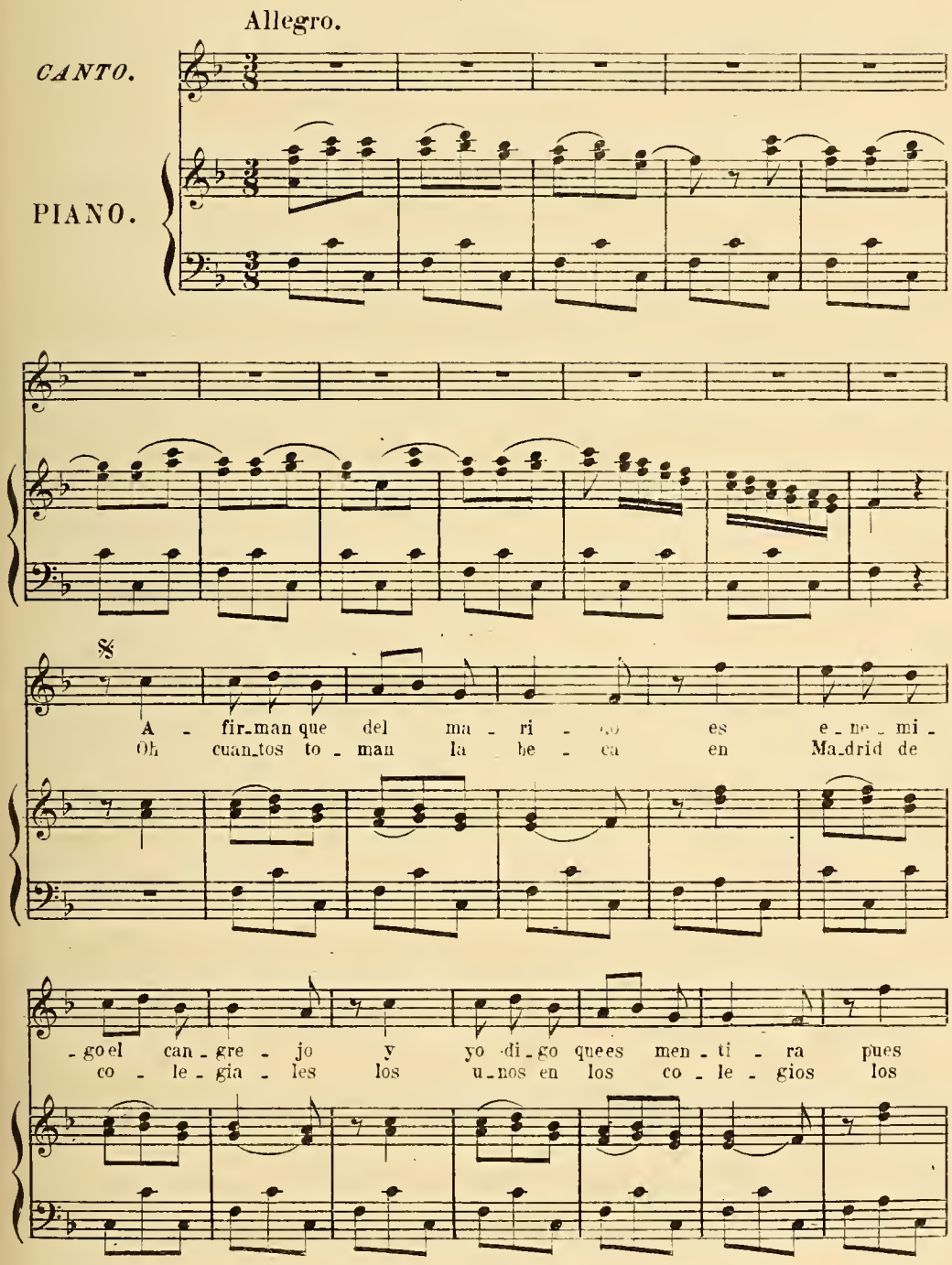
TIRANA DEL CANGREJO,

de la Tonadilla

LOS CELOS IGUALES

Música de DON PABLO ESTEVE

(1783)



que le per - mi - te den - tro Ay
o-tros en o - tras par - tes Ay can - gre - ji - llo chi - qui - to

ay! can-gre - ji - llo del mar, mi - ra que an - da la Ti -

- ra - na al la - do deel far-fa - lá ven a-cá can - gre - jo, can -

stac.

- gre jo a-cá ven que den-tro del pe-cho yo te-cul-ta - ré pe-ro

f

f

p f p f

cuen_ta can_gre - ji - to que no me muer - das con él

p f p f

p f pp

que no me muer - das con él que no me muer -

p f pp

f pp dim. (hablado)

- das con él ah ah ah: cangrejillo,

f pp dim.

cuenta con morder!

D.C. al ✠.

BAILETE AGITANADO

de la Tonadilla

LOS MAJOS REÑIDOS

Música de DON PABLO ESTEVE

(1782)

Allegro vivace.

CANTO.

PIANO.

MAJO.

Za, za,

za al za, al za, cu - cu - cu - rru - ti - ta

MAJA.

Za, za, za, va ya,

va ya, cu - cu - cu - rru - ti - to

LOS DOS.

Ay! za, que más

za, chis chis, ay za que más za, chas chas

(hablado)

za, za, za,

MAJO. (hablado)

Vamos, lleva á compás el pretérito

MAJA.

Y tú, con alma el imperfecto

LOS DOS.

f Ay! za, que *p*

vie_ne que tor_na *f* Ay! za, que vuel_ve que va

Ay! za, que si no le co - je Ay! za, te

se es-ca-pa - rá

MAJA. (hablado)

Za - - - - - Quita allá?

MAJO.

Qué tienes?

MAJA.

Que me falta el

MAJO.

material Pues hijita, acabose el jornal.

TIRANA

de la Tonadilla

LA MALICIA DEL TERNO

Música de DON PABLO ESTEVE

(1782)

Allegro Moderato.

PIANO.

Se re - par - tie - ron los Dios es por las
La fuen - te nue - va del Prado las a -
Los le - o - nes de la fuente pare -

rit. *a tempo.*

ciu - da - desdel mundo el Dios Mar - - te
- ten - - cio - nes se lle_va y las Ma - - da
- cen á los ca - se_ros cuan - do van por

rit. *a tempo.*

se fue á Ca_diz y á Ma - - drid vi - no Mer -
mas los lo_dos que co - - gen por ir á
el me - - dio a_ño y les di - - cen no hay di -

rit. *a tempo.*

- cu_rio, y á Ma - - drid vi - no Mer - cu_rio. Ay, ay,
ver_la, que co - - gen por ir á ver_la. Ay, ay,
- ne_ro, y les di - - cen no hay di - ne_ro. Ay, ay,

ay, ti ro li, ti ro li, ti - ra - na, Ay, ay, ay, ti - ro_li, ti - ro_li, ti -

f

ró que es - ta es la Ti - ra-na nue - va, que han tra-i-do del Fe -

- rrol, ay! ti-ro - li, ti - ra-na ti - ro-li, ti - rá ti - ro-

- li, ti - ro - li, ti - ro - li-to y tó ti - ro - li, ti - ro - li, ti - ro-

- li-to y tó

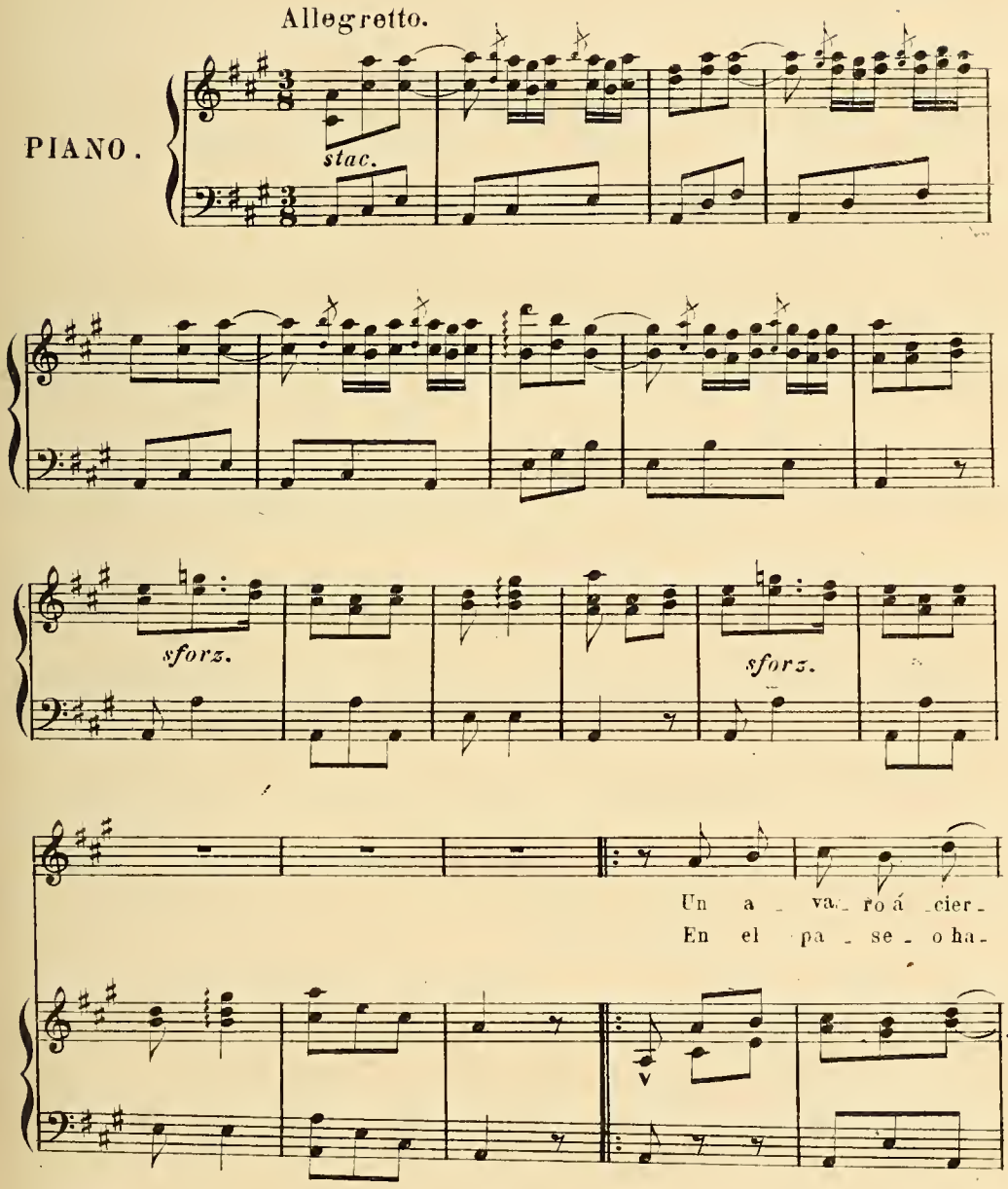
TIRANA

de la Tonadilla á 3

LA DESPRECIADA

Música de DON BLAS LASERNA

(1784)



ta ni - - ña la de - sa - fi - -
- cer se - - ñas al bal - con gui - -

- ó á co - rrer y su ma - dre le
ñar el o jo, sa - lir y en - trar la

sforz.

de - ci - - - a, A - ba - te que has
- cri - - a - - - da, muy ma - lo va es - -

de ca - er
- te ne - go - - - cio Ti - ra - - -

sforz.

na, ti - ra - na ga - cho - na en a - mar, que in fun - - des a -

- lien - to pa - ra con - quis - tar, ti - ra - na, ti - ra - na ga - cho - na en a -

mar, que in - fun - des a - lien - to pa - ra con - quis - tar

Ay! ay! ay! que es - ta ti - - ra - - - na

me ha - ce pre - - va - ri - car.

Calcog de F Echevarria.

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA
COLECCIONADOS TRANSCRIPTOS É ILUSTRADOS

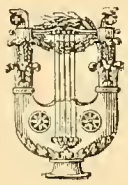
POR

FELIPE PEDRELL.

VOL. III.

VARIOS

(BASSA—CORREA—DURÓN—FERRER—HIDALGO—MARÍN—NAVAS—PATIÑO
PEYRÓ—ROMERO—LATORRE)



—1897—
Canuto Berea y Compañía, Editores
38, REAL, 38
LA CORUÑA

ES PROPIEDAD.—Reservados todos los derechos de representación, reproducción y traducción, etc., etc.

LA CORUÑA.—TIPOGRAFIA LA GUTENBERG, BARRERA, 19.

I.

Música de Zarzuelas y Comedias, Bailes, Cuatros y Tonadas

DEL SIGLO XVII

..... ¿Qué rústicas canciones
Turban las heroicas muestras,
Y en bárbaro, rudo estilo,
Hijo de montes y selvas,
Quieren competir las cortes
Más sublimes, más supremas
Del orbe?

(Escena VI de la Loa para el *Laurel de Apolo*, de Don Pedro Calderón de la Barca.)

Un afortunado hallazgo nos ha revelado, de repente, una curiosísima manifestación de cultura musical ignorada por completo hasta ahora, circunstancia que no es de extrañar dada la escasa afición que los mismos músicos tienen á los estudios históricos propios de su profesión, á los cuales, afortunadamente, prestan toda su atención tantas personas agenas pero no menos apasionadas que los músicos al arte.

Algo sabíamos, no mucho, á decir verdad, de la música religiosa del siglo XVII, pero ni una sola palabra de la teatral y excasamente podíamos contestar cuando se nos preguntaba acerca del estilo y carácter que pudo tener la música de *El Jardín de Falerina*, de *El Laurel de Apolo*, de aquellas Zarzuelas, Comedias y Fiestas de música de que todo el mundo hablaba por tradición y de oidas; y de la influencia que pudo ejercer sobre ella y sobre nuestros músicos la avasalladora música italiana, aquella moda, aquella *cosa nueva en España* de que nos habla Lope de Vega (1562–1635) en su Egloga pastoral *La Selva sin amor* (1), aquel espectáculo que al decir de Calderón (1600–1681) (2)

No es comedia, sino solo
Una fábula pequeña
En que, á imitación de Italia
Se canta y se representa...

aquella «máquina del theatro (que) hizo Cosme Lotti, ingeniero florentin, por quien su Majestad envió á Italia, para que assistiese á su servicio en jardines, fuentes, y otras cosas, en que tiene raro y excelente ingenio...» (3).

El servicio que prestará la documentación que ofrezco en este volúmen y en el siguiente, es importantísimo, pues podrá permitir la formación de una historia verdadera de la evolución musical española llenando los grandes vacios que aparecían en ella, uno de los más enormes, sin ninguna clase de duda, el de la música teatral del siglo XVII.

Llega en hora oportuna, pues desde luego ha de cambiar la opinión que generalmente se tiene sobre la música de aquella época demostrando que la influencia italiana no fué nunca tan

(1) Ejecutada en el Real Palacio el año 1629 y publicada por Lope en 1630.
(2) Loa para la Fiesta de Zarzuela *El Laurel de Apolo*, que se hizo al nacimiento del príncipe Felipe Próspero, en 1657.
(3) Dedicatoria de *La Selva sin amor* al Almirante de Castilla.

completa y avasalladora que matase nuestra inspiración genial en lo profano ni en lo religioso. A más de esto, podrá avanzarse desde este momento y hora, que teniendo España en la *Zarzuela*, en la *Comedia armónica* y en la *Fiesta de Música* un espectáculo trazado por una tradición de arte que arranca de los tiempos de Juan del Encina, no pretende hacer *opera in musica* siguiendo el impulso de la *camerata* florentina sino que mejora, amplifica y da proporciones y contornos geniales al estilo y carácter de aquel espectáculo cuando de las gradas y barandillas, de las ventanas y desvanes del corral de comedias sale aquel grito unánime de admiración, de entusiasmo y de orgullo nacional justísimo ¡Vitor, Lope! arranca lo de aquella alborozada multitud á la cual el Fénix de los ingenios sabe conmover haciéndose multitud, viviendo sentimientos y pasiones de multitud española con las galas, prestigios y adivinaciones de poeta del pueblo.

Aunque pareció hipótesis atrevida, tenía yo la sospecha manifestada en una Conferencia en el Ateneo, de Madrid, que la línea recta ideal de indigenismo musical trazada desde Juan del Encina, el doble fundador de nuestro teatro dramático y musical, hasta el último tonadillero del siglo pasado, no se torceria al llegar al de Lope de Vega y de Calderón, por la acción inmediata y simultánea de la poesía y la música, estrechamente unidas, acción que ha dado todos sus frutos en la canción popular, esa «manifestación inconsciente del espíritu del pueblo por la facultad artística», ni dejaría de ejercer su poderío de «reintegradora de la conciencia de las razas» secundando y favoreciendo el impulso de la naturaleza hacia la satisfacción íntima y la práctica de un gusto nacional á que han obedecido el poeta, el músico, el pintor, el mismo arte culto y, más que todos, el gran cantor anónimo, el pueblo dentro del *saber* y *sentir* propio.

Sospeché no sin fundamento, el lector lo juzgará pronto, al presumir que la influencia de la música italiana no fué nunca—repito—tan avasalladora que desencauzase nuestra inspiración genial, porque á la verdad, ¿quién hubiera sido capaz de creer que la transformación inconsciente del canto popular en música dramática fuese presentida por nuestros músicos del siglo XVII y que este hecho al parecer moderno les sugiriese cantar quejidos de Amarilis y lamentos de Dafne, galas y vítores de Apolo, encantos y seducciones de Venus, canciones y endechas de enamorados galanes con música de antiguas peteneras, vitos, jácaras y sonadas de bailes antiguos?

El indigenismo de inspiración genial de los *cantarcillos* de los Juan del Encina, los Sanabria y los Peñalosa de los siglos XV y XVI, se dá la mano con los *tonos* y *tonadas*, los *cuatros* de Comedias del Retiro, los *bailetes* y las *jácaras* de los Romero, Patiño, Marín, Hidalgo, Juan de Navas y los Durón del siglo XVII; y con las *follas*, *mogigangas*, *tiranas* y *seguidillas* de los Moral, Guerrero, Esteve, Laserna y los tonadilleros del siglo XVIII.

Que no pudo ser ficticia ni de momento esa manifestación de lirismo nacional ya me atreví á asegurarlo sin conocer la parte de documentación que le corresponde á la música en el teatro de Calderón. Poseemos hoy la de algunas piezas teatrales de Calderón, de Velez de Guevara, de Salazar y Torres, de Bances Candamo, y esto permite asegurar que la documentación del teatro de Lope y sus predecesores no pudo ser influida por ningún agente extraño y exótico.

Confieso ingenuamente que si antes de la aparición de esos preciosos documentos de nuestra nacionalidad musical hubiese vuelto á leer, como lo he hecho ahora, las piezas de Calderón que hacen alusión á las *músicas* de su época, á las comedias con música, zarzuelas, fiestas de baile etc., habria vacilado al fundar las sospechas de que he hablado en una hipótesis de tan poca consistencia. Alguna persona ilustrada en estas materias objetábame que con citas de Calderón mismo podria venirse al suelo mi argumentación, más instintiva quizá que razonada. Pero el caso es que después de volver á leer á Calderón, resulta ahora que supo bien, perfectamente bien lo que se dijo y cómo lo dijo, y que en las obras de Calderón no se hallan jamás argumentos de prueba para creer en la avasalladora influencia italiana. Todo lo contrario. El lector lo juzgará y en ello recibirá contentamiento.

En la Loa para la Fiesta de Zarzuela *El Laurel de Apolo* (1) pone Calderón estos versos en boca del personaje

ZARZUELA

No es comedia, sino sólo
Una fábula pequeña
En que, á imitación de Italia,
Se canta y se representa,
Que allí había de servir
Como acaso, sin que tenga
Más nombre que fiesta acaso.

En la escena VI, dice UNO DEL CORO CUARTO:

Oid. ¿Qué rústicas canciones
Turban las heroicas nuestras,
Y en bárbaro, rudo *estilo*,
Hijo de montes y selvas
Quieren competir las cortes
Más sublimes, más supremas
del orbe?

Después de estos versos entra en escena LA ZARZUELA, y dice

Pues, ¿quién le quita
A la rústica simpleza,
En quien, *cuánto más desnuda*,
Va la verdad más compuesta,
Que como *olvidada parte*
De nuestro todo, (2) pretenda
En tan venturoso día
Dar también de su amor muestra?

LA ZARZUELA cuenta *su* historia y para que no se le malogre una aldeana fiesta,

...aunque pese á todo el mundo,
Par diez que tengo de hacerla.

UNO DEL CORO TERCERO

Pues tú, rústica villana,
¿Con nosotros competencia?

ZARZUELA

Y no competencia sola
Es justo que me prometa,
Sino victoria de todos
Vosotros.

(Todos.)

¿De qué manera?

ZARZUELA

Haciendo mi fé desprecio
De las *ceremonias* vuestras:
Que aunque es verdad que la anciana
Antigüedad en las letras
Humanas es venerable
Entre las artes y ciencias,
Bien podrá lucir en otra
Ocasión; pero no en esta

. . . . . .

UNO DEL CORO TERCERO

Aunque la razón del culto
Por ahora no nos mueva,
La de la cortesanía
A todos nos hace fuerza
Para que no solo demos
Primer lugar á tu fiesta,
Pero para que seamos
Quien te ayude.

Calderón introduce otra vez como personaje á LA ZARZUELA, en la *Loa* para la fiesta de Zarzuela *La Púrpura de la Rosa*, representación música (3). Dudando LA ZARZUELA qué inven-

(1) Los personajes de la Loa, son: *Iris*, ninfa música: *Eco*, id. id.: *Zarzuela*, villana música: *Damas y Galanes* en *cuatro coros* de música.
(2) *De vuestro todo*, de vuestra alma nacional ¿quién ha expresado mejor que Calderón este pensamiento?
(3) Hizose en el coliseo del Buen Retiro, en la publicación de las paces y felices bodas de la Serenísima Infanta de España, María Teresa, con el Rey de Francia Luis IV, en 1659.

ción ó fábula eligir dícele EL VULGO (persona de la acción) que ha de ser *La púrpura de la Rosa*, una

Fábula á Venus y Adonis.
. . . . . .
Y no os admire que sepa
Yo el asunto ya...
Por señas que ha de ser
Toda música; (1) que intenta
Introducir este estilo,
Porque otras naciones vean
Competidos sus primores.

A esto responde el personaje TRISTEZA, y es digno de notar el rasgo que me atreveré á llamar fisiológico nacional:

¿No mira cuanto se arriesga
En que cólera española
Sufra toda una comedia
Cantada?
VULGO
No lo será,
Sino solo una pequeña
Representación: demás
De que no dudo que tenga
En la duda de que yerre,
La disculpa de que inventa.

Al estudiar sin apasionamientos la documentación reunida en este volúmen y la que publicaré en otros (2), no deberá causarle extrañezas al lector lo que antes he avanzado por modo tan concluyente y repito ahora, esto es, que ningún autor dramático ni ningún músico del siglo XVII pensó jamás escribir óperas, lo que se llama óperas, teniendo como tenian un espectáculo lírico dramático hijo de una tradición de gusto propio derivada de las representaciones de Juan del Encina, en las cuales alterna lo cantado con lo hablado. Ni Lope de Vega ni Calderón dijeron jamás una sola palabra relacionada con este género de espectáculo, ni los músicos de su época, los Romero, Patiño, Clavijo, Martínez Verdugo, que hubieran sabido y podido escribirlas dieron el nombre de ópera á ninguna de sus producciones profanas.

Entiendo yo que Lope de Vega dijese de la Egloga *La selva sin amor* era *cosa nueva en España* refiriéndose á «la máquina del theatro (que) hizo Cosme Lotti» y á «las demás transformaciones», que requerian más discurso que la misma Egloga, pues, aunque la Egloga era el alma, «la hermosura de aquel cuerpo hacia que los oídos rindiesen á los ojos». No se habla allí de *cosa nueva*, en cuanto al estilo literario y musical de una representación, sino de una *cosa nueva* como apariencias teatrales, tramoyas, escenografía pura, arte nuevo importado de Italia por el ingeniero florentino, maestro al parecer en aquellas vistas del teatro que «en habiendo corrido la tienda que le cubría, fué un mar en perspectiva que descubría á los ojos»; en aquel «carro de Venus que tiraban dos cisnes» y «el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba»; en aquellas transformaciones de teatro marítimo en selva «sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista»; y en fin, en aquellasa pariencias del soto del Manzanares con la puente y las perspectivas que imitaban la Casa de Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podia determinar la vista».

Podría objetarse en contra el dicho de Calderón sobre una de sus piezas

Por señas que ha de ser
Toda música.

En otra parte he hecho notar la contradicción. Basta fijarse en la forma de la pieza para entender que no pudo ser *toda cantada.*

(1) A pesar de lo que dice aquí Calderón, rectificándose después, La Loa y la única Jornada de la misma tienen tal extensión que no *pudo ser toda música*, aparte de que en el texto está bien claramente indicado lo que se canta en estilo *airoso* y en estilo *recitado*.

(2) Poseo entre otras obras *toda la música* de la Fiesta de Calderón *Ni amor se libra de amor*, composición de Juan Hidalgo. La reservo para el vol. próximo.

Ha sido verdaderamente curioso el caso de empeñarnos en buscar los orígenes de la ópera entre nosotros, cuando no teniamos necesidad de espectáculos realzados con los prestigios de la música, pues existían de hecho los similares desde que hubo eglogas y farsas, villancicos y entremeses, bailes y mogigangas anteriores al advenimiento de la ópera italiana.

Cae por su base la creencia de que *La selva sin amor*, sea una *verdadera ópera*, como se ha afirmado arbitrariamente, y la *primera en España*. Tampoco entiendo que haya «honor que reivindicar para España» en materia de ópera nacional asignándole un puesto después de la primera alemana y antes de la primera inglesa y la primera francesa, etc.

La manifestación de nuestra cultura en este género de música se halla, repito, en la primitiva *Egloga*, en el *Villancico profano*, en la *Fiesta de Zarzuela*, en el *Cuatro* teatral musical ó *la princesa* de empezar, en el *Entremés*, en el *Baile cantado*, en el *Tono*, en la *Tonada* y en la *Tonadilla*. Y tanto es así que en España, que se sepa, no se escriben óperas, deliberadamente óperas, antes de las primeras representaciones que se efectuaron de este género de espectáculos en Madrid á principios del año 1703 en el coliseo del Buen Retiro.

Veamos como pasaron estas cosas.

Los actores de comedias y óperas italianos, vinieron llamados por Felipe V. Hicieron un convenio con el arrendador de los *Corrales de Comedias*, José de Socuebas y Avendaño, para poder dar representaciones al público y el Rey les concedió el usufructo del *Coliseo del Buen Retiro* con todos sus enseres, por el término de tres meses, á contar desde el día 8 de Abril de dicho año 1703. La compañía mereció el favor del Rey cuando éste la permitió titularse pomposamente *Compañía italiana de S. M.*

No se tienen noticias de la clase ni el número de representaciones que dieron los actores italianos en el coliseo del Buen Retiro, durante los tres meses de la concesión. Es de presumir que se prorrogase, cuando se sabe que en 25 de Agosto del mismo año 1703, se hizo por los italianos una gran fiesta teatral en el coliseo del Retiro, cuyo argumento se imprimió con este título en castellano: «Compendio de la famosa comedia que se intitula *El pomo de oro para la más hermosa*, que se representa por la Compañía italiana de S. M. en el Real Coliseo del Buen Retiro, en el dia de la solemne fiesta de San Luis, por festejo de los nombres de Luisa, Reina de España, nuestra señora y del Rey de Francia Luis XIV, el Grande. Personas que *hablan* en ella etc.»

Así dice: *personas que hablan en ella* á pesar de que la pieza, compuesta de tres jornadas, es una mezcla de recitado, canto y baile. ¿En qué lengua hablaban *(hablaban y cantaban*, mejor dicho) todos los personajes mitológicos de la pieza, *Jupiter, Iunonis*, etc.? En italiano. El texto castellano del libro es un extracto por escenas para inteligencia de los espectadores. ¿De quién era la música de *El pomo de oro?* Cesti tiene una ópera italiana, escrita hacia el año 1668 y representada con mucho aparato en la corte de Leopoldo I, titulada *Il pomo d'oro*. Si la música fué realmente de Cesti, la ópera italiana no entró con mal pié, pues Cesti es uno de los más distinguidos *capi scuola veneto-romana* de últimos del siglo XVII, escuela ilustrada en Venecia por Cavalli y Legrenzi, y en Roma por Rossi y Carissimi.

Para celebrar el cumpleaños de la Reina, se representó el 20 de Septiembre de 1703 una Alegoría cómica alusiva, *La guerra y la paz entre los Elementos* y según consta, «Sus Magestades vinieron á ver estas dos obras desde su *luneta*, asistiendo el pueblo en el *patio, gradas y cazuela*, y siendo repartidos los aposentos de planta y arrendados los demás al público». Entiéndase pueblo y público de cortesanos, pues el pueblo, lo que se llama pueblo, no era admitido en tales fiestas ni jamás demostró afición á este género de espectáculos, durante todo el siglo XVIII. Pasa todo el año 1704 y no se halla rastro de la compañía italiana en Madrid. A principios del año siguiente, el Rey resuelve que á la compañía de comediantes italianos «se le permita representar *privadamente en su casa* sin que por los arrendadores de los Corrales de la Villa se ponga embarazo en ello.» No le iría muy bien á la compañía lo de representar privadamente en su casa (se ignora cuál sería la casa) porque al año siguiente consiguió otra Real orden para continuar sus funciones *sin limitación á su casa*.

Los arrendadores de los teatros se sentían perjudicados en sus intereses por la concurrencia que les hacia un espectáculo extrangero. El Ayuntamiento de Madrid los apoyaba y la Villa hubo de callar ante la Real orden que concedía licencia á los comediantes españoles è italianos para que unos y otros pudiesen representar en la corte.

La aristocracia era la principal sostenedora del espectáculo italiano, y la compañía no se descuidaba en procurar sacar partido de cualquier fausto acontecimiento. Próxima la Reyna á dar á luz al Principe que luego se llamó Luís I, la compañía alcanzó con fecha 20 de Junio de 1707 una Real orden para que se le cediese el coliseo del Buen Retiro, con el objeto de preparar un festejo al parto de la Reyna. El Ayuntamiento de Madrid, no pudiendo tolerar que los extrangeros fuesen preferidos en una solemnidad de carácter tan nacional como la que se preparaba, pidió al Rey el coliseo, para hacer la fiesta con elementos españoles y por cuenta de la Villa, y el Rey concedió lo que se le pedía. Se quitó el teatro á los italianos y á consecuencia de esto se estrenó el jueves 17 de Noviembre de 1707 un espectáculo conmemorativo que fué representado por los cómicos españoles de los corrales de Madrid. ¿Qué clase de espectáculo fué el elegido? Una Fiesta de Zarzuela (1) con música y grande aparato y con Loa, entremés y baile del asunto, titulada *Todo lo vence Amor* y escrita expresamente por «el gentil-hombre de la Casa de su Majestad», Don Antonio de Zamora. Así siguierón las cosas con alternativa de *furor* por el espectáculo italiano y de reacción en favor de los comediantes españoles hasta la llegada de Scotti el año 1719, y que yo sepa ningún músico nacional dá por entonces el titulo de ópera á una composición teatral ni hallo autores dramáticos de aquella época que escriban en otro género que en el consagrado de zarzuela, fiesta de música ó comedia armónica (2).

Llega el año 1719 á Madrid, como Ministro Plenipotenciario del Duque de Parma, el Marqués Scotti, caballero placentino «de gran ilustración y exquisito gusto artistico». Traía la secreta misión de destruir el favoritismo del Cardenal Alberoni, que gobernaba la España á su antojo. Triunfó Scotti en 1720, Alberoni salió desterrado, y viéndose el Ministro Plenipotenciario triunfante del Cardenal y desembarazado de los asuntos diplomáticos, por los años 1721 y 1722, pudo entregarse al cuidado de la ópera italiana correspondiendo al cargo de Protector y Director de las que se cantaban en el *Teatro de los Caños del Peral*, que le había conferido el Rey. Durante la gestión de Scotti la ópera italiana tomó un gran desarrollo, vinieron nuevas compañías, y las españolas de los coliseos de la Cruz y Principe, lo mismo que las del Retiro y de los Caños del Peral, se dieron buena maña representando óperas escritas en lengua castellana compuestas, en el estilo italiano, siendo los primeros que escribieron, primeramente, vergonzantes zarzuelas á la italiana y después (el año 1721) una *Opera escénica* hecha y derecha. Cañizares y su músico obligado Francisco Coradini, y siguiendo á estos (3) Juan de Agramont y Toledo y el músico italiano de la Real Capilla, Corselli, autores de la ópera *La cautela en la amistad* (1735); «Un ingenio matritense» y Coradini, *Trajano en Dacia:* Vicente Camacho y el músico de cámara Juan Bautista Mele, *Por amor y por lealtad* (1736); *Dar el ser el hijo al padre*, *El ser noble es obrar bien* y *Amor constancia y mujer*, óperas españolas, asimismo, escritas las dos primeras, por el indispensable Coradini y la tercera por Mele: *La Casandra* (1737) y *El Oráculo infalible* (1738) que pusieron en música respectivamente D. Mateo de la Roca y D. Juan Sisi Maestres.

---

(1) *Especie de ópera* la llama el gloriosamente impenitente zarzuelero Barbieri, empeñado en buscar óperas donde solo hubo zarzuelas, comedias armónicas y fiestas de música.

(2) Sirvan de ejemplo dos únicamente: Cañizares (1676-1750) y el citado Zamora († ¿1740?).

Pertenecen al primero: *Acis y Galatea*, zarzuela (música de Literes): *Angélica y Medoro*, zarzuela: *Apolo y Climene*, idem: *Clicie y el sol*, idem: *Hasta lo inveneible adora*, idem: *La hazaña mayor de Alcides*, drama músico: *La amada de Cristo y Santa Gertrudis la magna*, comedias con música: *Montes ollana el desdén*, zarzuela: *Milagro es hallar verdad*, idem (1732) etc.

Pertenecen al segundo: *Aspides hay basiliscos*, zarzuela: *Amar es saber vencer*, comedia con música: *Viento es la dicha de amor*, zarzuela, (si no recuerdo mal la música es de Nebra): *Victoria por el Amor*, zarzuela.

He escogido deliberadamente como ejemplo á Cañizares porque á mi ver, es el primer libretista de zarzuelas que por sus aficiones al teatro de Metastasio (traducción de *El Temistocles*) dará el golpe de gracia al estilo del espectáculo musical hasta entonces firme en su indigenismo, pasándose al enemigo por sugestiones, sin duda, de su obligado colaborador músico, el italiano Francisco Coradini ó por aficiones y gustos propios. *Fieras afemina amor* (1724), *Angélica y Medoro* (del mismo año), se titulan ya *zarzuelas á la italiana*, y *Opera escénica* (sin título) la que escribió para celebrar la entrada de la Señora Doña Luisa Isabel de Orleans, Duquesa de Asturias. Según el libro impreso de esta *Opera escénica*, á la italiana «representose en el teatro del Buen Retiro, año de 1723».

Señalo, pues, con el dedo Cañizares como á uno de los primeros, sino el primero, que escribieron *óperas escénicas* y *zarzuelas* á la italiana, que se representaron por cierto, por actores españoles.

(3) Solo enumero las composiciones que sus autores denominaron con claridad óperas, óperas escritas en castellano aunque ellos las calificaban pomposamente de operas *españolas*.

Todo esto prueba á mi entender que España no se preocupó con la ópera hasta que vinieron á traerla los *trufaldines* llamados por Felipe V. Los únicos espectáculos musicales que hasta entonces se adecuaron á sus gustos fueron los que el lector conoce y que prueban el gran cultivo que se ha dado siempre en nuestro país á la música dramática, y sino ahí están para dar fé de esto, los preciosos libros de zarzuelas y fiestas de música escritos por manera tan perfecta y acabada, que nadie los mejoraría hoy día, por Lope de Vega y sus contemporáneos, por Calderón y sus continuadores inmediatos, y ahí están para confirmarlo y convencer al más incrédulo las composiciones de música teatral del siglo XVII publicadas en este volúmen, piezas justificantes de primera excepción.

Pero no todos los autores dramáticos y músicos se habían pasado al campo contrario. Mientras el cantor favorito del Rey, el famoso Farinelli, recién nombrado director de los espectáculos teatrales que se hicieran en los palacios de Fernando VI veía crecer su doble privanza musical y política, sin abusar *jamás de la benevolencia ni de la generosidad de los soberanos*, según la frase de Carlos III (1): mientras se celebraban en Aranjuez los días del Rey (30 de Mayo de 1758) con la representación de *La forza del genio ossia il Pastor Guerriero* (letra de Bonelhy y música de Conforto), que fué la última que dirigió Farinelli, D. Ramón de la Cruz y el compositor catalán D. Manuel Pla habían hecho representar el año antes el nuevo drama cómico-armónico *Quien complace á la Deidad acierta á sacrificar*, que precedió á las dos zarzuelas, *heroica* la una y *festiva* la otra, que compusieron é hicieron representar el año 1768 el mismo D. Ramón de la Cruz y el afamado músico D. Antonio Rodríguez de Hita, intitulada la primera *Briseida* y al año siguiente la segunda, *Las labradoras de Murcia*. Zarzuelas las titularon sus autores, *zarzuelas* y no óperas, como si en la calificación del género hallasen ocasión de protesta, séria ó infantil, juzguese como se quiera, contra el exotismo invasor italiano, protesta cuya calificación halla imitadores en los tonadilleros, que salvo contadísimos casos no quisieron calificar de opereta lo que era una ampliación de la antigua tonada, una zarzuela de proporciones reducidas.

Si España no siguió el impulso del drama musical, que se dejó sentir más ó menos tarde en todas las principales cortes de Europa, si España no tuvo ni pudo tener ópera, propiamente dicha, fuerza es convenir con Calderón que la *rústica simpleza*, la *olvidada parte de nuestro todo* arriesgaban mucho

En que cólera española
Sufra todo una comedia
Cantada.....

definición más fisiológica que genérica que Iriarte, encarándose con el *cuerdo censor* (1) del Canto Cuarto de su *Poema de la Música*, glosó diciéndole:

Oh! si en España florecido hubieras!
Digna mención pudieras
Haber hecho también de *nuestro drama* (2)
Que Zarzuela se llama
En que el discurso hablado
Ya con frecuentes arias se interpola
O ya con duo, coro y recitado:
Cuya mezcla, si acaso se condena,
Disculpa debe de hallar en la española
Natural prontitud acostumbrada
A una rápida acción, de lances llena,
En que la recitada cantinela
Es rémora, tal vez, que no le agrada.

(1) Fué pronunciada al mandar á Farinelli que se retirara á Italia, concediéndole el disfrute de sus honores y de su sueldo entero. Farinelli ejerció su privanza política con exquisito tacto y con gran generosidad.

Si «los caudales se consumian entre músicos y danzantes», como decian los censores, no puede achacarse á despilfarros administrativos ni mucho menos á mal empleo de caudales, la gestión de Farinelli, honrada y limpia de toda sospecha. Del modo correcto que desempeñó Farinelli sus funciones da fé un libro perteneciente á la Biblioteca de S. M. la Reina Regente, interesante, además, para conocer en todos sus detalles la protección que la corte dispensó en aquella época á la ópera italiana. Titúlase el libro: «*Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro; de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente; de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este Primer Libro. En el Segundo se manifiestan las diversiones, que anualmente tienen los Reyes Nos. Sers. en el Real Sitio de Aranjuez, Dispuesto por Don Carlos Broschi Farinello* (sic), *Criado familiar de S. M. Año de 1758.*» Fol. max. Port. en negro y rojo. 218 hojas útiles entre las que hay no pocas en blanco; 10 láminas á la aguada; 2 planos también á la aguada, uno del «Real sitio donde se embarcan S. M.» y otro del «Rio Tajo en Aranjuez desde el puente de barcas hasta el de la Reina».—Letra grande y clara del siglo XVIII.

(2) Como si dijéramos *nuestra ópera*.

No estimo denigrante para nuestra satisfacción nacional tal estado de cosas ni que resulte ahora, después de tantas divagaciones, que si no tuvimos ópera fué porque teníamos un género de espectáculo en todo su explendor que no hacía necesaria la adopción de aquél, su similar con excepciones de poca monta, por lo menos en el género de ópera cultivado en aquella época. Además que dándonos á buscar á roso y velloso óperas por aquí, óperas por allá, ora en los dramas litúrgicos de la Edad media, ora en los *planctus* de ciertas recitaciones populares, con ayuda de la imaginación podíamos incurrir en el extremo de calificar de óperas los salmos del pueblo hebraico, puesto que se cantaban á coros alternados, ó las recitaciones litúrgicas cantadas del culto católico. Llámense, enhorabuena, *especie de óperas* ó mejor gérmenes de ópera aquellas representaciones litúrgicas *todas cantadas* en las cuales intervienen personajes y una acción más ó menos desarrollada, como la titulada *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, que viene cantándose y representándose desde últimos del siglo XV en la iglesia de Elche los dias 14 y 15 de Agosto de cada año (1).

La participación que la música tiene en las más antiguas representaciones españolas dice bien claro, que la música teatral se ha cultivado siempre con esmero entre nosotros, que la polifonia vocal é instrumental hace un papel de primera importancia cuando se estudian las formas literarias del teatro antiguo y que esa intervención casi contínua de la música, marchando á la par de la literaria en sus tendencias y carácter genuinamente español, explica especialmente el indigenismo que ofrece la música teatral del siglo XVII, que desde hoy podemos conocer, todo ello independiente de la influencia que, después, mucho más tarde que las demás naciones, ejerció la ópera italiana, como no podía menos de suceder cuando á principios del siglo XVIII se presentó en nuestros teatros la primera compañía de ópera italiana, llamada por el vulgo *Compañía de trufaldines*.

Las formas y estilo de esa documentación de música acusan fuertemente lo que es propio y debido á nuestra cultura nacional cuando se estudia el estado del arte á principios del siglo XVII. La polifonia vocal de la Edad media cultivada por todas las naciones de Europa, manifestación impersonal que tiende poco á poco y por etapas sucesivas á unipersonalizarse, facilita el advenimiento de la *monodia*, el canto á una voz acompañado de harmonía instrumental. Pero la monodia primitiva, testigo de ella la de la *camerata* florentina, no puede revestir al principio otras formas que las cantables derivadas de las partes más salientes y vibrantes del edificio contrapuntístico vocal, ni inventar otros giros melódico-harmónicos sino los que le presta el *ambitus* sonoro y el material técnico de aquel agente inspirador. Tiende, sí, al expresivismo del sentido de la palabra, favorecida por una evolución que preludiaron los trovadores provenzales los *Minnesinger* alemanes, más poetas que compositores, *i cantori a liuto*, cantores y compositores en el moderno significado de la palabra, lo mismo que nuestros *vihuelistas*, y secundada en el siglo XVI por la moda de cantar acompañándose de un instrumento de cuerda, cualidad indispensable de toda persona bien nacida y bien educada, según los códigos sociales de la época (2).

La monodia lucha con la poca variedad y rigidez del todo arcaica de las fórmulas melódicas en que se inspira, sin dar en la cuenta que la polifonia solo puede prestar el medio á la composición pero no el agente, y que el alma de la composición, la melodía, se hallará bien hallada en el expresivismo del sentido de la palabra cuando pueda vivir, desarrollarse y des-

---

(1) Conservo una reproducción fotográfica de una copia de la música y texto del misterio, hecha en 1709, teniendo á la vista el original primitivo.

(2) El libro del *Cortigiano* expresa bien las ideas corrientes. He aquí un pasage de la traducción de Boscán, publicada el año 1534.

«Habeis de saber señores (dijo entonces el Conde) que este nuestro cortesano á vueltas de todo lo que he dicho, hará el caso que sea músico; y demás de entender el arte y cantar bien el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos. Porque si bien lo consideramos, ningún descanso ni remedio hay mayor, ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, más aún para que con ella sirvais y deis placer á las damas, las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y se enternecen con ella. Por eso no es maravilla que ellas en los tiempos pasados y en estos de agora hayan sido comunmente inclinadas á hombres músicos y holgado estrañamente con oir tañer y cantar bien.»

«Atravesó á esto Gaspar Pallavicino diciendo: La música pienso yo que como otras muchas vanidades es muy conforme á las mujeres y nún quizá también á algunos que parecen hombres, mas no lo son, los cuales no debian por ninguna via con semejantes deleites y regalos ablandar ni enternecer sus corazoaes de manera que se enllaqueciesen y se hiciesen medrosos.»

«No digais eso, respondió el Conde, si no hareísme entrar en grandes procesos de loores de la música, y acordaros hé cuán estimada y honrada haya siempre sido entre los antiguos, y aún fué, pues me meteis en ello, opinión de muchos sabios y famosos filósofos ser el mundo compuesto de música, y los cielos en sus movimientos hacer un cierto son y una cierta armonía, y nuestra alma con el mismo concierto y compás ser formada, y por esta causa, etc.»

plegarse sin trabas en el medio ambiente de una tradición nacional favorecida por las costumbres y las cualidades melódicas y rítmicas de la lengua de cada pueblo. La música de los siglos XV y XVI no tiene nacionalidad, toda ella ha salido de una misma forma convencional de arte ilustrado europeo. La evolución producida por ese arte *nuevo* dramático y unipersonal de la monodia hace que desde 1600 pueda hablarse de música propia y de tendencias nacionales.

La polifonía se refugiará, como en su último asilo, antes de llegar la orquesta, en el madrigal, que corresponde á nuestro *cuatro* teatral, y bajo esta forma la frase se modificará adquiriendo la soltura que corresponde al corte del verso: dominará el *motivo* melódico como primera explosión de melodía libre, cuando el corte, la extructura y el ambiente melódico se inspiren en el canto popular y cuando la declamación subordinada á la simetría de los períodos dentro de las condiciones puramente musicales de arte, pueda producir esas flores sencillas de la canción artística, verdaderos *lieder*, compuestos la mayor parte de las veces de un solo período dividido en estrofas, formas típicas precursoras de la *cantinela* moderna que, si poco variadas y un tanto rígidas en su extructura, poseen contornos correctos y puros, notándose en ellas lo bien observados que están la prosodia, el acento oratorio y las conveniencias musicales, sin exageraciones de sentimiento ni abusos de *virtuosità*.

De todos los aspectos de esa evolución de la monodia y de la música madrigalesca del siglo XVII, ofrecen robusta exemplificación las piezas de este volumen, que trataré de especificar por grupos para mayor comodidad del lector.

1.° *Formas polifónico-madrigalescas:*

Fragmentos A), B), C) y E) de la *Comedia de San Alejos.*
Fragmentos A), B), D), F) y G) de la comedia *Darlo todo y no dar nada.*
Cuatro de la comedia *El Austria en Jerusalén.*
Cuatro de *La Comedia de las Navas.*
Cuatro de la comedia *El Jardín de Falerina.*
Todos los *Cuatros* de la seccion de este título, algunos de los cuales, los del Dr. Bassa, Patiño y Romero, especialmente, revelan notable adelantamiento cuando se comparan con la música madrigalesca europea corriente.

2.° *Formas cantables y arcaicas derivadas de las partes vocales salientes y vibrantes de la polifonía.*

Fragmento D) de la *Comedia de San Alejos.*
El canto de *Polifemo,* de la zarzuela *Fieras de celos y amor.*
Estrofas á dúo de *El Austria en Jerusalén.*
Duettino del baile *Tirso y Angélica.*
Tonada de baile *(Siempre de los esquivos....).*

3.° *Formas monódicas de transición, tendiendo á la melodía pura por el expresivismo del sentido de la palabra.*

Fragmentos C) y E), de la comedia *Darlo todo y no dar nada.*
Tonada á solo de Juan de Navas.
Recitativo de Sebastián Durón.
Música de la comedia *Elegir al enemigo.*
Tonada del *Baile del Herbolario.*
El *Solo humano* de Durón, y la *Tonada á solo,* de Hidalgo, en la sección de *Tonadas y Pasacalles.*

4.° *Melodías y estilo característico, acentuada é inspiradamente indígenas.*

Todos los números incluidos en la sección de *Bailes de Comedias del Retiro.*
La admirable *Tonada á solo,* de Marín (III), los dos *Pasacalles* (IV y V) del mismo autor, y el *Solo humano,* de Juan de Navas.

En la música profana española del siglo XVII, que he podido examinar, no aparece un solo rasgo de *virtuosismo*, todo lo contrario de la coetánea italiana.

No es esto decir que los cantores del siglo XVII no *hicieran garganta* como recomendaban los vihuelistas del siglo anterior para la música de ciertos romances y villancicos. En excasísimos pasajes he visto otras notas adornadas que la del antiguo *aleado* ó moderno *mordente*, expresado en la forma sabida. Los casos que podría citar son contadísimos.

Como la inevitable reacción del siglo XVII había de consistir en el triunfo de la monodia

sobre la polifonía del anterior, entregáronse con tal ardor los cantores á las dulzuras y á los halagos del aplauso personal, que su virtuosismo triunfante colocó por encima de toda manifestación musical la *monodia*, el *aria* y el *solo*, abandonando los *coros* al corista que aparece precisamente en aquella época, bastándoles para sostener la voz sin ahogarla, el *bajo continuo*, cuya interpretación, bastante elástica, prestábase á hacer lucir al *virtuoso* y permitía emplear ó no, á gusto del cantor, instrumentos distintos elegidos en caso por los mismos músicos acompañadores, y adecuados á los medios que poseían.

Las partituras de música profana manuscritas ó impresas del siglo XVII (1), son muy sobrias en lo tocante á indicaciones para la buena interpretación de las composiciones.

Los movimientos (2), los matices, la expresión en general y la delimitación del personal solista y coral en los conjuntos y, sobre todo, la naturaleza del acompañamiento instrumental, dejábanse á cargo del maestro de capilla ó del *músico*, como se llamaba simplemente al que figuraba al frente de las compañías teatrales.

Es más obscura todavía la cuestión de los acompañamientos. Cuando aparecen, como por ejemplo en las obras religiosas de Cómes, es habitual el cifrado del bajo, aunque limitadísimo, tan limitado que las obras parecen escritas para acompañadores *orecchiantes* ó para ministriles adiestrados á fuerza de ensayos.

Si en las obras religiosas aparece un cifrado que no peca por exceso, en cambio, en las manuscritas de música profana, el cifrado del bajo brilla completamente por su ausencia, lo mismo aquí que en Italia, donde la costumbre de colocar cifras había sido desterrada. Todo se confiaba á los buenos acompañantes, organistas, arpistas ó clavicordistas, que para el caso ó seguían pasivamente al cantor, secundándole ó, según los pasajes, ampliando y adornando el bajo continuo (3).

Los únicos instrumentos que formaban la *orquestra* teatral, como se decía en el siglo XVII, eran la guitarra, el arpa ó el violón, destinados á acompañar las voces cuando

Cantaban á *dos* y á *tres*
Y representaban hembras,

según nos dice Rojas, refiriéndose á la época en que el valenciano Micer Andrés Rey de Artieda (1563-1613) daba al teatro sus *Encantos de Merlin*, y lo mismo cuando se introdujeron

Las comedias de apariencias
De santos y de tramoyas (4).

De modo que según las citas de Rojas, la *orquestrainia* progresando é introduciendo nuevo instrumental de refuerzo al bajo continuo, cuando

Cantábase á tres y á *cuatro*.

Y no fué progreso de poca monta que digamos la introducción de los cuatros y de la orchestre de guitarras ó arpas acompañantes, cuando se imagina á todo un Lope de Rueda oculto tras una manta de Palencia sujeta con cordeles, entonar, *vihuela* en mano, el *introito* de salutación á aquel senado arisco compuesto de pastoras *desambridas* y de rústicos *entelleridos* y atordecidos, reunido en un corral ó en el atrio de una iglesia.

La lista de la compañía de Manuel Vallejo, que data del año 1633 nos da una idea exacta del personal cantante, danzante y acompañante de la misma.

Manuel Vallejo, *canta y representa*.—María de Riquelme, *baila y representa*.—Miguel Jiménez, *idem, idem*.—Bernarda Teloy, su mujer, *canta, baila y representa*.—Andrés de Abadía,

---

(1) Son excasísimas en España las impresas. Apenas si podría citar más que las pocas que conozco salidas todas, ya muy avanzado el siglo XVII, de las prensas de la imprenta de Música de D. José de Torres Martínez Bravo, organista y después maestro de la Real Capilla.

(2) *Despacio* ó *apriesa* se halla alguna vez y como modificación ó carácter del movimiento general, *saltadito, boladito* (voladito), *picadito el compás*.

(3) El clavicordio era á España lo que el *cembalo* á Italia.

(4) Según Pellicer, dábase el título de *tramoya* á la comedia de asunto fabuloso.

canta con arpa contraltos.—Francisca de la Concepción, su mujer, *canta con arpa, baila y representa.*—Pedro de Balcener, *representa y baila*; su mujer, María de Balcacer, *canta, baila y representa.*—Pedro García de Salinas, *baila y representa graciosos.*—Francisco de Salas, *representa.*—Francisco Rodriguez, *baila y representa.*—Marco Antonio, *canta bajos, baila y representa.*—Agustín Molina, *canta contraltos y representa.*—Francisco de Valdés, *canta tenores, baila y representa.*

Música á diez (individuos): 5 mujeres y 5 hombres, con dos arpas. Personal adecuado para cantar por ejemplo el *cuatro* de Romero, *¿A dónde vas, zagala?* ó el de Patiño, *Embarcar quiere Fileno.* Las 5 mujeres y los 5 contraltos hombres las tres partes agudas: Valdés, que canta tenores, Marco Antonio, que canta bajos y Vallejo (1), que como *autor* de la compañía y acostumbrado á hablar recio debía de tener una voz de circunstancias, á cantar el bajo y á reforzar los prodigios de acompañamiento que harían con el arpa, Albadia y Francisca de la Concepción, su mujer.

Esto en cuanto á la orquesta y personal cantante destinado á ejecutar los *cuatros de empezar* y los de los intermedios, las *músicas* de la Loa, el Entremés, el Baile, la Mogiganga ó la Jácara entremesada de todas aquellas fiestas cantadas, fiestas de zarzuela, representaciones, músicas y fiestas reales (2). Las *músicas* de bastidores adentro ó *sulla scena* propias de la comedia, como quien dice la parte seria de la representación, componíanse de varios instrumentos. Es legendario el *suenan chirimías* de las obras de Calderón, llenas de acotaciones como estas: «suenan dentro cajas, clarines y voces» *(El Castillo de Lindabridis):* «tocan dentro las cajas y las trompetas», «dentro instrumentos», *(El Jardín de Falerina):* «tocan las chirimías y atabalillos», «dentro tocan atabalillos y chirimías y mientras canta la música» (los coros) «la primera copla, salen etc.» *(El Gran Príncipe de Fez)*: «músicos con instrumentos, cajas destempladas y sordinas» *(La Exaltación de la Cruz):* «los *Cíclopes* cantan al son de martillos»: *(La fiera, el rayo y la piedra).* En la *Máscara* final de esta comedia (3), hay un dato que nos ilustra sobre el personal vocal de que disponía Calderón: «Aquí, habiéndose acabado la Comedia, se da principio á la *Máscara,* descubriéndose repartido en dos coros de música de siete voces, y en cada uno cuatro mujeres y tres hombres, y en una tropa doce mujeres, que son las que han de danzar...»

Conocemos el acompañamiento de algunas partituras religiosas de Cómes, por ejemplo, el *Dixit Dominus de primero tono, á 17 voces* repartidas en cuatro coros. El primer coro era acompañado por el *Arpa*, el segundo por el *Organum primum*: el tercer coro, según esta nota, *dicat solus Altus cum instrumentibus*, era acompañado por dos *Cornetas*, *Sacabuche* y *Bajón:* y el cuarto coro era acompañado de *Vihuelas* y el *Organum secundum.*

Sabemos también que las obras no litúrgicas del mismo autor, Tonadas, Villancicos ó Romances, etc., se acompañaban de las sencillas orquestas de ministriles, compuestas de una ó dos *cornetas*, uno ó dos *bajoncillos* y un *bajón* ó un par de *chirimías*, un *bajoncillo* y un *bajón.*

Estos datos nos dicen los instrumentos que formarían las orquestas *sul palco* del teatro de Calderón, tanto más indispensables cuanto que en el teatro de aquella época, jamás se habla de órgano ni clavicordio acompañantes. Echarían mano de las chirimías que cita tantas veces Calderón, de algún clarín ó más bien corneta, y de los bajoncillos ó bajones correspondientes, y este material sonoro, que doblando las voces, las apoyaba para salvar los desentonos ó desafinaciones, servía, á la vez, para dar el tono á aquellas réplicas de la música, dentro ó sobre el palco escénico, alternando con el diálogo de los personajes.

No se habla de violas, violones ni de flautas (rara vez de pifanos) en las acotaciones de las piezas de Calderón y, sin embargo, se sabe con toda seguridad, que María de Hungría tenía á sueldo en su tiempo, músicos de viola y de violón, saquebuchistas y cornetistas á *bouquin*, dul-

---

(1) Manuel Alvarez de Vallejo, se llamaba, celebrado por su buen modo de representar, por su calidad de *autor*, por haber sido uno de los cinco fundadores de la cofradía de Ntra. Sra. de la Novena, y por haber casado con la hermosa y devota María de Riquelme. Murió el año 1644.

(2) Las *Fiestas Reales* constituían una especie de drama. Algunas eran puramente comedias de capa y espada: las demás eran unos dramas palaciegos con espectáculo, apariencias y música.

(3) Estrenada en Mayo de 1652.

zaineros y fagotistas ó bajonistas, músicos de chirimía, salterio, clavicordio ó mejor espineta, músicos de laud, etc. (1).

Un siglo más tarde, Francisco de Valdés instituye de orden de S. M. una verdadera escuela de ministriles.

En el legajo *Ministriles y violones*, etc., de los Archivos del Palacio Real, existe el programa oficial de la escuela en cuestión, que dice: «Su Mag.d Dios le guarde, por consultas mías de 27 y de 30 de Julio de este año (1652), ha hecho merced á Francisco de Valdés del' oficio de maestro de menestriles de su real capilla, con obligacion de tener escuela pública, donde vayan á exerçitarse y enseñar nuevos discípulos etc.»

En 15 de Febrero de 1655 se dicta un «*Papel para el ajuste del juego de menistriles de Su Mag.d*» para que «Francisco de Valdés y los que le subcedieren han de ser obligados á tener escuela en que no solo exerçiten y abiliten á los ministriles que Su Mag.d tubiere etc.»

El personal de doce ministriles de servicio que funcionaba en la escuela de Valdés, se descomponía así: 1.° cuatro sopranos de chirimía y corneta: 2.° dos tenores de chirimía «que también toquen vajoncito»: 3.° dos contra altos de chirimía «que también toquen vajoncito»: 4.° cuatro *sacabuches*.

Antes de la creación de la escuela de Valdés, en la cual, como habrá notado el lector, la familia de instrumentos se halla completa sin faltar uno solo de sus indivíduos, los ministriles eran utilizados por los príncipes y magnates, especialmente durante los regocijos de carnaval. «Los menistriles sirvientes en la máscara», dice un documento de 4 de Marzo de 1628: y claro es que utilizándolos los príncipes con más razón podía aprovechar sus servicios Felipe IV, poniéndolos á las órdenes de Calderón y de la *ingenieria* de teatro del Real sitio de la Zarzuela, pongo por caso, cuando en 1629 se estrenó *El Jardín de Falerina*.

Escaseaban los músicos de chirimías altas: «tiples destos» (de chirimía) «hay mucha falta», dice un documento de 1625, y se comprende, pues, sin las chirimías altas, que se harmonizaban con los tenores de chirimía y bajón, quedaba debilitada la parte aguda del edificio sonoro cuando se confiaba únicamente á la corneta tiple (2).

En otro documento de *data* que completa el de *cargo* antes citado, el maestro de cámara de la Reina María de Hungría, Roger Pathie detalla varios instrumentos que se regalaron ó se vendieron en almoneda pública, *cinco violones de arco de brazo* con sus arquillos, *orlos* de Alemania (3), ocho *cornetas negras*, seis *cornetas blancas*.

Lo que hoy entendemos por violín, era en el siglo XVII instrumento moderno en España, lo que se llama moderno, como otros que no son ahora del caso y menciona Cerone en su *Melopeo*, impreso el año 1613. Como Cerone estuvo largo tiempo en Madrid y asistía á los saraos y fiestas que daba el rey Felipe IV, «muy aficionado á la música é inclinado á otorgar plazas y provisiones muy ricas en España para cantores y músicos, músicos de vida regalada», «músicos de tecla—dice en otra parte—guitarra, laud, arpa, corneta, flauta, sacabuche, vihuela, violón, *aun violin* y violaça», hay que tomar nota de esta acumulación de instrumentos para deducir, por relación, lo que serian las orquestas que ejecutaron la música y las *músicas* del teatro calderoniano.

El violin, sin embargo, no aparece en las listas del personal de la Capilla Real, redactadas en 1608. En 1617 se haçe mención por primera vez de un Felipe Pichinini «músico de instrumento y cantor» (tañedor) «de tiorba», y en 1626 de «un músico de vihuela». La Capilla Real no se dejó corromper introduciendo, como los magisterios de capilla, esos elementos sonoros llamados á dar el golpe de gracia á la polifonía. Pero desde 1633 (por lo menos este es el documento más antiguo que puedo citar), entran á bandadas en la Capilla Real, dirigida todavía por el famoso Mateo Romero, una porción de «músicos de instrumentos», Melchor de Camargo y

(1) Sabemos todo esto por un inventario de su tesorero y maestro de capilla, Roger Pathie, y un «cargo de su quenta de la recámara de la reyna María». (Archivo de Simancas, *Contaduria mayor*, 1.ª época N.° 1017.

(2) Las cornetas blancas ó negras, rectas ó *tuertas* (retorcidas) eran instrumentos de sonido dulcísimo y adecuados para doblar las voces, y como comprenderá el lector, eran, como timbre, cosa muy distinta del clarín ó de la trompeta. (Vid. mi *Diccionario Técnico de la Música*).

(3) Instrumentos músicos de boca, volteados como un cayado, y de lengüeta doble, variedad de las antiguas chirimías y bajones.—Nombre de un registro de órgano.

Martín de Ruego, bajonistas, Francisco de Valdés, el futuro institutor de la escuela de ministriles, bajoncillo, Lope Machado Juvenardi y otros músicos de arpa, Juan de la Bastida y Enrique Boteler, músicos de vihuela, Felipe del Vado, Martín Gómez y otros músicos de violón y corneta. De repente se produce en el año 1635 una verdadera irrupción de siete violinistas capitaneados por Florian Rey, entre los cuales mencionaré á Juan y Felipe del Vado, á Esteban Limido, á Nicolás Pavela y Eugenio de Heredia. ¡Qué momento aquél y qué personal de gloriosos nombres para la historia de la música española figura en la Capilla! Mateo Romero, que acaba de ser jubilado, el genial Patiño que entra en plenas funciones de maestro de capilla, Francisco Clavijo y Sebastián Martínez Verdugo, sin olvidar á Juan Hidalgo, el músico de arpa y maestro de genio á quién conoceremos en las composiciones del presente volumen, importantísimas todas las que aparecen con su firma.

Bastan esas ligeras indicaciones para colegir, por relación, lo que serían las músicas de instrumentos del teatro calderoniano. Y digo así, porque huelga la calificación de orquesta cuando se habla de dichas *músicas*, sencillas agrupaciones de instrumentos, destinadas á doblar las partes vocales y á reforzar el bajo contínuo. La verdadera orquesta llega más tarde. Su oficio en el teatro calderoniano queda reducido á agruparse para sonar algún *ritornello* en combinación con las necesidades escénicas y apoyar á las voces.

II.

De las composiciones contenidas en este volumen

MÚSICA DE LA COMEDIA

de SAN ALEJOS

Con esa simple indicación consignada en el manuscrito original, no era cosa fácil dar con el autor de la obra. Así iba á consignarlo cuando en el momento de entrar en composición el original del presente estudio, consulté el caso con mi ilustre amigo Don Emilio Cotarelo, autoridad en esta clase de materias. He aquí lo que me dice sobre los fragmentos de música de esta comedia, y cuya letra no puedo comprobar ahora con el original de la obra ó de las obras à que pueda pertenecer. «La de San Alejos, es sin duda la comedia de Moreto titulada *Vida de San Alejo*, en que son personajes principales el mismo Santo con el nombre de *Eufemiano*, su mujer *Sabina* y el emperador *Otón*. Hállase esta comedia en la colección titulada: *Nuevo teatro de Comedias varias de diferentes autores. Décima parte.* Madrid, Imprenta Real, 1658, 4.° También la incluyó años después el mismo Moreto en la *Primera Parte* de sus comedias (edición de Valencia, 1677). Para ilustrar más la materia le diré que en la Bib. Nac. hay un manuscrito de una comedia, al parecer inédita, del maestro Diego Calleja, titulada *El peregrino en la patria, San Alejo.* Tengo una papeleta de otra anónima titulada *El pobre fingido*, del siglo pasado y que probablemente tendrá también por asunto al mismo Santo.

***

MÚSICA DE LA COMEDIA

FIERAS DE CELOS Y AMOR

Pertenece este fragmento á la Zarzuela de Bances Candamo «*Fieras de celos y amor*—léese en una edición de sus obras (1)—fiesta que representó á Sus Magestades en celebridad del nombre de las Augustísimas Reynas de España, Madre, y Reynante Doña Mariana de Austria y Doña Mariana de Neoburg.»

Canta *Polifemo*, uno de los personajes de la Zarzuela:

Peregrino extrangero
Que vagando las olas
En las espumas diste de la esperanza
Al mar, que brama, al Zéfiro, que sopla
Polifemo te libra
Aquél, cuya persona
Con su frente ilumina todo el aire
Y la tierra anochece con su sombra.
Hijo soy de Neptuno etc.

(1) *Poesías cómicas, obras póstumas* de Don Francisco Bances Candamo, tomo segundo.... En Madrid, por Lorenzo Francisco Mojados, año de 1722. En este tomo segundo se halla también la Comedia *El Austria en Jerusalén.*

El monólogo es muy largo y, como verá el lector, solo hay la música del principio. Falta, también, toda lo restante de la obra.

***

MÚSICA DE LA COMEDIA

DARLO TODO Y NO DAR NADA

Es una «Fiesta que se representó á Sus Magestades en el salón del Real Palacio», el año 1653.

Don Antonio Solís compuso una *Loa* para la referida Comedia, que se halla impresa en sus *Poesías* donde dice de esta pieza dramática, que se representó en la fiesta de los años, del parto y de la mejoría de la reina nuestra señora, del accidente que le sobrevino estando el Rey nuestro señor en las Descalzas, y con su presencia volvió del desmayo».

PERSONAS DE LA COMEDIA

Alejandro—Diógenes—Efestión—Apeles—Zeuxis—Timantes—Un Sacerdote de Júpiter—Estatira, infanta—*Siroes*, su hermana—*Nise*, dama—*Campaspe*, dama—*Clori*, dama—*Chichón*, gracioso—*Soldados y Músicos—Damas y gente.*

JORNADA PRIMERA

ESCENA PRIMERA.—*Gente, Música* y *Alejandro*, todos dentro; después, *Diógenes*. (Suenan á una parte cajas y trompetas, y á otra instrumentos músicos. La *Música* (coro) alterna con el diálogo).

Músicos (dentro). Viva el gran Príncipe nuestro
....Cuyos triunfos
....Siempre excelsos
Gente (dentro). A todos van diciendo
Músicos (dentro). Que á su imperio le viene el mundo estrecho
Todos (dentro). Pues todo el mundo es línea de su imperio.

(Repítense durante las dos escenas siguientes los últimos versos de la aclamación).

ESCENA IX.—*Damas*, que cantan dentro: *Estatira*, y después, *Siroes—Dichos (Apeles, Chichón).*

Voz 1.ª (Dentro, en lo alto, á un lado)
Sobre los muros de Roma
De quien es espejo el Tiber,
Prisionera de Aureliano
Cenobia al aire repite....
Toda la Música (dentro). ¡Ay de aquella que vive
En campos extrangeros sola y triste!

(*Estatira* (dentro) repite el lamento. Diálogo *Apeles* y *Chichón*).

Voz 2.ª (Dentro, al otro lado, en lo alto)
Aquella ilustre matrona
Que no se rindió, invencible
A tantas armadas huestes,
A solo un dolor se rinde.
Toda la Música (dentro). ¡Ay de aquella que vive
En campos extrangeros sola y triste!

(*Siroes* (dentro) repite el estribillo).

Voz 1.ª (dentro). Y como el llanto tal vez
Templa lo que el mal aflige...
Voz 2.ª (dentro). En lágrimas y suspiros
Al aire y al agua dice ..
Estatira y Siroes. ¡Ay de aquella que vive...
Toda la Música. ¡Ay de aquella que vive...
Las dos y Toda la Música. En campos extranjeros sola (1)

(1) Las estrofas de estos fragmentos como la música de la primera.

JORNADA SEGUNDA

ESCENA XVIII.—*Estatira—Clori—Nise—Damas* y *Músicos* con instrumentos

Estatira (hablado). Vuelve, Nise, á repetir
La letra; que hacerte quiero
Esta lisonja, si infiero
Que se debió de escribir
Por tí.

Nise. Muchas hay, señora,
De mi nombre: no sería
Por mí; que la humildad mía
No se halla merecedora
Deste aplauso.

Estatira. ¿Cuya es?

Nise. De un discreto cortesano
Cuyo ingenio soberano
Goza el más alto interés
Del crédito y la opinión,
Por galán, noble y discreto.

Estatira. Bien lo dice en su conceto
El aire de la canción.

Nise (canta). A Nise adoro, y aunque
La dije mi frenesí,
Ni sé si me quiere, ni
Por qué ha de quererme, sé.

Al empezar la escena siguiente repite el Coro la *Canción* y al término de la misma «éntranse *Estatira, Nise,* las *Damas y músicos*», cantándola de nuevo. Durante la Escena XXII y XXIII, Calderón pone en boca de *Apeles*, *Efestion*, etc., fragmentos de la *Canción* y vence las dificultades de la glosa acudiendo al recurso de los pies quebrados.

ESCENA XXIV.—*Apeles* (haciendo el retrato de) *Campaspe*, luego *Música* (Coro) dentro (1).

Música (dentro). Condición y retrato
Teman de Irene:
Que ha de dar muerte á todos,
Si la parece.
. . . . . .
Cuando libre el cabello
No la obedece,
Como á un negro le trata
Pues que le prende.
. . . . . .
Quien se abrasa, y no sabe
Donde hallar nieve,
Sepa donde ella vive,
Que allí está en frente.
. . . . . .
Arcos son sus dos cejas
Triunfales siempre,
Pues celebran las ruinas
De los que vence.
. . . . . .
Son sus ojos preciados
Tan de valientes,
Que al mirarlos, entre ojos
Traigo mi muerte.
. . . . . .
Un pleito á sus mejillas
Mayo y Diciembre
Ponen, porque les hurta
Púrpura y nieve.
. . . . . .
Si se enoja, y sus labios
Rigores vierten,
Allá van los jazmines
Con los claveles.
. . . . . .
Condición y retrato etc.

(1) La *Música* interviene en esta bellísima escena como el Coro griego en la tragedia y la comedia antigua. Mientras se cantan las distintas estrofas, todas con una misma música, los personajes dialogan como agenos á la intervención de la música, aunque influidos por la dirección de los sentimientos que ella infunde en el ánimo de *Apeles* y de la dama.

JORNADA TERCERA

ESCENA IV.—*Música*, dentro—*Dichos (Diógenes, Apeles, Alejandro, Efestión).*

Una voz (canta dentro).

Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento...
. . . . . .

Apeles y Otra voz (que canta dentro).

Aún no cabe lo que siento
En todo lo que no digo.

(*Apeles* y *Música* repiten, dentro, durante la Escena siguiente la misma estrofa).

Agradaríale el concepto á Calderón, puesto que yo haya podido averiguar, se halla en la Jornada III, escena VII de *El encanto sin encanto*: en la Jornada II, escena V de *El mayor encanto amor:* en la Jornada II de la zarzuela *Eco y Narciso* (cántalo *Eco*, dentro) y por último, *Laura* canta los dos primeros versos de la repetidísima estrofa, en la Jornada III, escena XII de *Los tres afectos de amor*.

ESCENA XII.—*Estatira, Siroes;* y luego, *Música en dos coros*, dentro.—*Apeles, Campaspe, Alejandro.*

Alejandro y Coro 1.º, dentro á una parte y lejos.

Escollo armado de hiedra
Yo te conocí edificio...
. . . . . .

Campaspe y Coro 2.º, dentro, á otra parte, y lejos.

Ejemplo de lo que acaba
La carrera de los siglos (1)
. . . . . .

ESCENA XIII.—*Apeles, Campaspe;* dos *Coros de Música* (dentro, más cerca).

Campaspe y Coro 1.º

De lo que fuiste primero
Estás tan desconocido....
. . . . . .

Apeles y Coro 2.º

Que de tí mismo olvidado,
No te acuerdas de tí mismo
. . . . . .

Apeles y los dos Coros (más cerca).

Ya fuiste lisonja al sol
Y de sus rayos registro...
. . . . . .
Si cortesano del bosque
De las estrellas vecino (2).

ESCENA XIII.—*Alejandro, Campaspe;* después, *Música*, dentro. (Canta la *Música* á un lado, suenan las cajas y trompetas á otro y los dos (*Alejandro* y *Campaspe*) representan, todo á un tiempo).

Música (dentro).

En repúblicas de amor
Es la política tal,
Que el traidor es el leal
Y el leal es el traidor.

(*Campaspe* y *Alejandro* y la *Música* repiten estos versos y luego *La Música las cajas y la representación, todo á un tiempo.*

En repúblicas de amor etc.

***

(1) También se hallan estos versos, que dicen hablados *Don Alvaro y Serafina*, en la Jornada II, escena IV de la tragedia de Calderón *El pintor de su deshonra* y en la fiesta Real (última obra escrita por Calderón) *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, Jornada I.

En la comedia *La culpa busca la pena*, uno de los primeros ensayos de Alarcón ó quizá de dos ingenios, cuenta *Matín*, (escena VII del acto II) como un amigo le iba dando razón de la gente que ocupaba las localidades del teatro.

«Veis, dijo, aquella que está
Con el manto de anascote
y anda por Madrid al trote,
Ruina del tiempo ya?
Yo la conocí edificio.

Este verso y los de Calderón aluden, según parece al famoso romance que empieza

Escollo armado de hiedra
yo te conocí edificio....

del cual aseguró, en 1641, el Dr. Gaspar Caldera de Heredia ser «un disfrazado romance que se hizo al valor, caído por no rendir á yugo infame la erguida cerviz, en quien castigaron más el valor que el delito». Es una de las composiciones, sátiras anónimas disparadas contra D. Rodrigo de Calderón, que por lo clásico de su corte y la limpieza antigongorina del estilo ha movido á suponerla escrita el 1611, cuando Lerma y Calderón discurrieron el ardid que sirvió luego de argumento á dos comedias de Alarcón, *La Amistad castigada*, y *Cautela contra cautela*.

(2) La música de estas dos estrofas como la de la primera

ESTROFA Á DUO DE LA COMEDIA

EL AUSTRIA EN JERUSALÉN

y CUATRO de la misma

Escribió la letra de esta Comedia, el asturiano Don Francisco Antonio de Bances Candamo (1662–1704).

Las estrofas pertenecen á la Jornada primera, Escena II, al principio de cuya escena «Retíranse *(Manfredo y un Criado)* y en la parte superior del teatro se verá en una gruta *Jeremías* de anciano hebreo y en el otro lado *Jerusalén*, dama, en el traje turquesco, con cadenas y los dos cantan, *(sonando las sordinas)*».

Cantan los dos. Ay, mísera de tí, Jerusalén!
Llora, suspira y gime;
Y en ansia tan cruel
Conviértete al Señor, procure el llanto,
Tu dolor, en tus lágrimas verter.
(Sordinas y caja ronca)
Dentro voz. ¡Ay mísera de tí, Jerusalén.
Canta Jeremías. Cómo yace triste, y sola
Ciudad de tanto poder;
La Señora de las gentes
Viuda entre lutos se ve.
Canta Jerusalén. La Reina de las provincias
Tributo paga á otro Rey
Y á tanta bárbara planta
Es alfombra su dosel.
(Sordinas)
Los dos. ¡Ay mísera de tí, Jerusalén!
Voz (dentro). Ay mísera de tí, Jerusalén!

Federico (de Suevia, Rey de Nápoles) y *Jeremías* (personaje alegórico) entablan breve diálogo y repiten luego):

Jeremías y Jerusalén. ¡Ay mísera de tí etc.
Voz (dentro). ¡Ay mísera de tí etc.
(Sordinas)
Canta Jeremías (1). Piedra sobre piedra, en ruinas
No quede en su redondez
Donde aún el menor cimiento
Padrón del estrago fué.
Canta Jerusalén. ¡Ay del miserable siglo
Pues que tuvo fin en él
De la Hija de Sion
El fausto, y la explendidez.
Los dos. ¡Ay mísera de tí, Jerusalén
Llora, suspira *etc.*
(Desaparecen)
Voces (dentro). ¡Ay mísera de tí, Jerusalén!
(Sordinas)

(En la Jornada Segunda, cantan la *Música* (coros) *Isbela y Violante.* Falta la música en el manuscrito original).

JORNADA TERCERA

«Al son de cajas y clarines, voces y música (coros) se descubren los montes á los lados, en uno están *Federico, Manfredo* y *Leopoldo* (Duque de Austria), en otro *el Rey* (Juan de Breña, rey de Jerusalén) *Violante* é *Isbela*, saliendo por el tablado *Alfonso* (de Portugal, maestre de San Juan) *Gerardo* (de Videfarte, maestre del Temple) y *Hugo:* todos se ponen de rodillas y cantan»:

Salve, Santa Ciudad, salve tu aquella
De nuestra fé Metrópoli primera.

La escena última es una especie de procesión durante la cual desfilan todos los personajes de la comedia y al frente de ellos el Rey Federico con manto imperial, corona de espinas, soga y cruz á cuestas. Durante el desfile los coros entonan.

Estandarte de la vida
Insignia de nuestro Rey etc.

Falta la música de estos versos.

***

(1) Sobre la misma música de las primeras estrofas.

CUATRO DE LA

COMEDIA DE LAS NAVAS

También me sacó del apuro bibliográfico de la escueta indicación consignada en el manuscrito original, mi doctísimo amigo Don Emilio Cotarelo. Díceme: «La comedia de las Navas, creo deba de ser la titulada: *El rey Don Alfonso el Bueno ó la batalla de las Navas,* por Don Pedro de Lanini y Sagredo, poeta que floreció en Madrid á fines del siglo XVII y alcanzó algunos años del siguiente, siendo en la corte censor de comedias. La comedia de las Navas fué impresa en la *Parte cuarenta* de comedias nuevas de diversos autores. Madrid, por Julián de Paredes, 1675».

***

TONADA Á SOLO DE

COMEDIA DEL RETIRO y RECITADO de idem

No sé nada de la letra y procedencia de ninguno de estos fragmentos.

***

MÚSICA DE LA COMEDIA

ELEGIR AL ENEMIGO

La comedia es obra de Don Agustín Salazar y Torres (1642-1675). Va precedida de *Loa para la comedia de... escriviola Don Agustín al cumplimiento de los tres años* (¿1664?) *de nuestro Cathòlico Monarca Carlos segundo.* Toman parte en la Loa: *La Edad, El Dia, La Alegría, Aristeo, La Aurora, El Mediodia, La Tarde, La Nóche, Escaparate* (1), *La Primavera, El Estío* etc.

PERSONAS DE LA COMEDIA

Aristeo, El rey de Creta, Astolfo, Ricardo, Fisberto, Lidoro, Escaparate, Rosimunda, Nise, Estela, Música, acompañamiento.

Hacia el fin de la Jornada Segunda (no hay división de escenas) *Aristeo* intenta quitarle un retrato á *Rosimunda*, y al oir el canto de *Estela,* despierta asustada.

Estela (dentro).

Con el retrato de Adonis
Venus dormida se queda
Invidiosa de sus dichas,
Amor, quitársele intenta.
Despierta, despierta
Que quien ama
No es justo que duerma.

El estribillo

Si el menor de mis cuidados,

que en el manuscrito original sigue á la estrofa, si pertenece á la misma comedia yo no he sabido encontrarlo en la edición primitiva *Cytara de Apolo, loas y comedias diferentes que escribió Don Agustín Salazar y Torres, y saca á luz Don Juan de Vera Tassis y Villaroel, su mayor amigo....* Segunda parte. Madrid, Antonio González de Reyes, 1694.

***

(1) Este personaje en la Jornada tercera declama el verso ¿de Garcilaso?

¡O dulces prendas por mi mal halladas

que como he hecho notar figura en el fragmento E) de la *Comedia de San Alejos.*

CUATRO DE LA COMEDIA

EL JARDÍN DE FALERINA

El Jardin de Falerina, representación en dos jornadas, de Calderón de la Barca, fué escrita en 1629, lo más tarde y *representada*, según parece, el mismo año en la fiesta que se hizo á Sus Magestades en el Real sitio de la Zarzuela. Dedúcese de algunos versos de la obra que es anterior al nacimiento del príncipe Don Baltasar Carlos, ocurrido en 17 de Octubre de 1629.

Los personajes y coros que cantan en la Primera Jornada, son:

ESCENA III, *Músicos, Falerina, Bradamante.*
Los de la Segunda Jornada, éstos:
ESCENA VIII, *Coro de mujeres* (dentro). ESCENA IX, *Rugero y Coro—Falerina* y *Coro de Ninfas* (1).
ESCENA XVIII, *Coro de Ninfas* (cantan dentro)—*Todos* (los personajes) y *Ninfas*. ESCENA XIX, *Ninfas* (dentro)—*Roldan y Ninfas* (dentro).

Falta la música de todas estas escenas. Hasta ahora solo ha aparecido el *cuatro* de la indicada Escena IX, Jornada Segunda.

Sería difícil contestar á estas preguntas ¿La música del *cuatro* en cuestión es la misma que se oyó la noche del estreno de la obra? ¿Fué Peyró el primero que puso en música la de esta zarzuela? El estilo del *cuatro* acusa la época en que Calderón representó su obra. Pudo Peyró haberse dado el gusto de escribir la música para representar la zarzuela en otro teatro, caso poco probable, ó en algún convento, caso frecuente en aquella época, y pudo haber escrito la de la noche del estreno, porque ni Mateo Romero, ni Carlos Patiño, ni otro compositor nacional, pongo por caso, hubieran podido escribirla en forma distinta de la empleada por Peyró. No se conocía por aquella época otro género de música que la madrigalesca usada por Peyró en dicho *cuatro*: la monódica apenas si empezaba entonces á balbucear sus primeras palabras. Pudo, pues, Peyró haber escrito el cuatro para la noche de la representación del *Jardín de Falerina* y si la escribió para darse el gusto de escribirla no transcurrirían muchos años desde el 1629 hasta el en que la escribió.

***

CUATROS

El uso del *cuatro* ó canto á cuatro voces, es muy antiguo en el teatro español, restos de aquella antigua costumbre de entonar, vihuela en mano, el *introito* de salutación dirigido al público. Cantábanlo todas las mujeres de la compañía antes de la comedia, «desde la graciosa abajo, vestidas de corte» á lo que solían llamar también *tono*.

El texto de los II, III, IV, V y VI acusa que pertenecen á comedias ignoradas y que no son *cuatros de empezar* sino cuatros intercalados en escenas de comedias.

Los restantes son decididamente *cuatros de empezar*. Son muy curiosos como muestra de música madrigalesca los I y VIII, y preciosísimos los de Patiño y de Romero con que termina esta sección.

***

TONADAS DE BAILE

Y

BAILES DE COMEDIAS DEL RETIRO

Dos de las tonadas de esta sección ostentan título, la tonada del *Baile del Herbolario* y el *duettino* del baile *Tirso y Angelica*. El nombre del autor de la música es conocido pero no el del autor de la letra de los bailes. De la tonada, *Siempre de los esquivos...* ignórase el nombre del autor y el del poeta.

---

(1) A esta escena corresponde el fragmento puesto en música por Peyró:

¡Ay misero de ti
Que lo feliz desdeñas
Y eliges lo infeliz!
¡Ay misero de ti!

Ofrecen interés excepcional los seis *Bailes de Comedias del Retiro* que siguen á las tonadas. El título de los cuatro primeros indica lo arraigado que estaba entre nosotros el cultivo del Minué y que, quizá, no debe atribuirse á Lulli la introducción de este género de piezas en la orquesta, como quiere el abate Brossart en su *Diccionario de la Música*. No deja de llamar la atención el ritmo cuaternario de los señalados con los números II y IV en abierta contradicción con el ritmo ternario de uso casi constante.

En realidad los *Minuetes* en ritmo cuaternario de esta sección, no serían compuestos para ser bailados. Parecen canciones de saraos destinadas á intermedios de fiestas palaciana como los *sonecitos de palacio* de que nos hablan los escritores de aquella época. Que el género de esta clase de música estaba muy arraigado entre nosotros lo prueba lo típico del estilo del primero y de los dos últimos (el del Dr. Bassa, lleno de indigenismo musical) y especialmente los dos de autor desconocido que ofrecen toda la magestad melódica propia de una danza noble.

La *Jácara* y el *Bailete* del P. Correa han sido inspiradas en el ambiente melódico-rítmico de nuestras danzas populares como algunos antiquísimos cantarcillos de Juan del Encina.

***

TONADAS Y PASACALLES

El *Solo humano,* de Durón y la *Tonada á solo*, de Hidalgo, son dos piezas que llamaré conmemorativas. La de Durón festeja un hecho del reinado de Carlos II y la de Hidalgo parece escrita á poco de la muerte de Felipe IV, en 1665. La letra lo deja adivinar bien á las claras.

De la *Tonada á solo* y de los dos *Pasacalles* de Marín, no he de añadir una palabra á lo que llevo dicho en otra parte del texto. Agotaría los elogios si no contuvieran mi pluma los respetos que debo al lector ilustrado. Sin que yo se lo señale con el dedo, se hallará en presencia del compositor nacional más indígena del siglo XVII llamado de nuevo, por indisculpable olvido de las generaciones pasadas, á ser *conocido dentro y fuera de España por su rara habilidad en la composición*, como lo fué en su época.

El *solo humano,* última composición del presente volúmen pertenece á Juan de Navas, cuyo nombre debe de figurar al lado de los compositores más genuinamente nacionales de esta colección, Marín é Hidalgo. En el próximo volúmen conocerá más íntimamente el lector á Juan de Navas y podrá juzgar de su mérito como compositor excepcional.

III.

Notas biográficas de los autores músicos correspondientes

Con harto sentimiento he de lamentar que no poseamos sobre algunos de los músicos *nuevos* que hoy reclaman un lugar en la historia de nuestra cultura, algunos hechos que nos ilustren sobre su vida. Apenas si de algunos se ha podido fijar el año de su nacimiento y el de su muerte, de otros un apuntamiento cronológico como punto de partida, ignorándose todo respecto á los demás, gracias á lo poco que se ha trabajado en este órden de estudios. Que utilice estos sencillos señalamientos el que los continúe y sea más afortunado en sus investigaciones.

BASSA (DOCTOR JOSEPH)

Así se le llama en las composiciones del manuscrito acompañadas del nombre del autor. En una de ellas se lee Dr. B. (¿Bassa?) con la indicación de año, 1701. La letra catalana de una de sus composiciones, que empieza:

Sabeu qu' em casaren

hace suponer que el autor procedía, quizá, de Cataluña.

Contribuye á la documentación de este volúmen con el cuatro

Luchando va con las olas....

y el Minuè

Si de Amarilis...

CORREA (FRAY MANUEL)

En mi *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos* en curso de publicación he dado extensas noticias de este maestro, que extractaré aquí. Oriundo de Portugal, fué maestro de capilla de Sigüenza y, después, de La Seo de Zaragoza desde el 13 de Septiembre del año 1650. Perteneció á la Orden carmelitana y murió en Zaragoza en 1.° de Agosto de 1653. Dejó en poder de un Coadjutor de Chantre de la referida catedral «un baul con los papeles y obras que tenía trabajadas.... Por su grande habilidad le daba el cabildo zaragozano 500 escudos de salario en dinero, siendo el primero en gracia para los *Villancicos...*» Si en la música religiosa se adelantó, realmente, á su siglo, no son pocas las adivinaciones de que están llenas sus garbosas obras profanas. No es la más interesante de todas, aunque muy característica, el *Bailete* contenido en este volúmen. En el abultadísimo *Libro de tonos humanos*, manuscrito hecho en Madrid en 1655, que contiene 222 composiciones, pertenecen al fecundísimo P. Correa más de la mitad de las que hay en el libro, algunas firmadas, y otras que acusan su estilo.

DURÓN (SEBASTIÁN)

A pesar de la bulla que movieron las composiciones de este sacerdote maestro de capilla y director de teatros, todo en una pieza, es muy vago todo lo que se sabe de él.

He hablado, también, y bastante extensamente, de Durón, en mi *Diccionario Biográfico y Bibliográfico* antes citado. Según una noticia por mi exhumada, que servirá de base á ulteriores investigaciones, Durón fué natural de Brihuega y maestro de capilla del Real Palacio desde el año 1691. Desterrado más tarde por ser partidario del Archiduque, parece que murió en Francia, puesto que hizo testamento (Barbieri poseía una copia) en Bayona en 1715 y codicilo en Cambo (¿) en Agosto de 1716 siendo ya de edad avanzada.

El carácter desasosegado é inquieto de la música de Durón, que se reflejaría, á no dudar, en el hombre, indujéronle (dícese que á ruegos del Monarca) á introducir en la Real Capilla varias plazas de violinista. Y por esto el gran polígrafo P. Feyjóo en su famoso artículo *La música en los templos*, culpaba al artista de estas novedades y escribía: «Esta es la música de estos tiempos (1726), la música con que nos han regalado los italianos por manos de su *aficionado* el maestro Durón, *que fué el que introdujo en la música de España* los violines y las modas extrangeras».

En otra parte ha sostenido con pruebas irrecusables que la introducción de los violines en España, ó mejor dicho en la Capilla Real, no fué obra de Durón.

Todo lo más que se puede conceder es que Durón, dado su temperamento de *operista*, agravaría las cosas. Habia ya violines en la Real Capilla y no pocos, que digamos, el año 1633.

FERRER (MIGUEL)

Ignórase quien fuese este compositor. Figura en este volúmen como autor de las *Estrofas á duo y coplas*, y del *Cuatro* de la *Comedia famosa El Austria en Jerusalén*, de D. Francisco Bances Candamo (1662—1704) (1).

La fecha del manuscrito de donde he extractado estos fragmentos, y las cronológico-biográficas de Bances Candamo, hacen suponer que Ferrer floreció á mediados del siglo XVII.

HIDALGO (JUAN)

En la nomenclatura de *Gajes que han ganado en la Real Capilla del Rey Nuestro Señor, las personas que han servido en ella, en este tercio postrero de* 1637 se halla el nombre de Juan Hidalgo, «músico del arpa».

En un libro escrito por el cantor de la Real Capilla y cronista de Felipe IV, Lázaro Diaz del Valle y de la Puerta, se lee: «El instrumento que llaman *Clavi-arpa*, fué inventado por Juan Hidalgo, músico de arpa de la Real Capilla de Felipe IV, en cuyo tiempo floreció, siendo eminente músico y compositor de lindo gusto, de tonos divinos y humanos.

MARÍN (JOSÉ)

Decía la *Gaceta de Madrid* del Martes 17 de Marzo de 1699: «Murió Don José Marín, de edad de ochenta años, conocido dentro y fuera de España por su rara habilidad en la composición y execución de la música.»

Intrigado el buen Saldoni con lo excepcional de esta noticia, buscó la partida de defunción del músico á quien rendia tales honores conmemorativos la *Gaceta*, que halló en los Archivos de la parroquia de San Martín y copió de su original concebida en éstos términos. «Don José Marín, clérigo presbitero, parroquiano, calle del Postigo de San Martín, casas en que vive Juan Narro, soldado de la guarda. Recibió los Santos Sacramentos: murió *ab intestato* en 8 de Marzo de 1699: enterróse en San Martín, con licencia del señor vicario. Pagó á la fábrica 143 ducados».

El mérito extraordinario de la tonada á solo *Así moriré* (2), que hallé en uno de los volúmenes manuscritos de que hablo en otra parte, avivó mi curiosidad. Dime á buscar composiciones de un músico que se revelaba tan genial y tan *adelantado* á su época, y hallé toda una colec-

(1) Hállase la Comedia de Bances Candamo en la colección de *Poesías Cómicas*, obras póstumas de.... Madrid, por Lorenzo Mojados, 1722, dos vols.

(2) Vid. página 46 del texto musical.

ción de composiciones suyas con acompañamiento de guitarra (1) y no pocas en papeles sueltos manuscritos (2): excitada, también, mi curiosidad registré mis carteras de datos y notas, y en la letra correspondiente á su apellido, encontré la nota que copio á continuación: «Joseph Marín fué recibido por cantar tenor de la Iglesia de la Encarnación en 11 de Diciembre de 1644: y en 10 de Enero de 1648 le hizo S. M. merced de otra plaza ordinaria por vía de aumento.»

Recordando haber leido algo extraordinario sobre un empecatado y endiablado *Marín músico* en los *Avisos de Barrionuevo*, publicados no ha mucho por mi insigne amigo Don Antonio Paz y Melia, figúrese el lector mi sorpresa al enterarme de la vida y milagros del tal Marín, y mi vacilación al pensar si el músico tan elogiado por la *Gaceta* era el mismísimo de que habla ¡y en qué términos! Barrionuevo. Léalo el lector y diga si cree como yo, que el Marín de la *Gaceta*, arrepentido ya, sin duda, de sus fazañas, es el Marín de que nos habla Barrionuevo con toques tan... *realistas*.

«Ya están presos los que hicieron el hurto de Don Pedro de Aponte. Son tres capitanes de caballos; dos clérigos; el uno se llama Jusepe Marín, músico de la Encarnación, el mejor que haya en Madrid, el que mató á D. Tomás de Labaña y se fué á Roma, donde se ordenó.... (*Avisos de Barrionuevo*, Carta CXLVII, Madrid y Junio 28 de 1656).

«Dieron tormento á Marín, *músico de la Encarnación*.... Sufrió cuatro vueltas y dos garrotes en los muslos, y tuvo tieso....» (*Ob. cit.* Carta CLVI, Madrid y Septiembre 20 de 1656).

«Sentenciaron á Marín el músico en suspensión de órden y destierro por diez años; y si lo quebrantare, á un castillo cerrado de Africa donde vaya á entretener y enseñar á cantar á la mora Arlaja». (*Ob. cit.* Carta CLVII, Madrid 27 de Septiembre de 1656).

Nunca habrá sido más verdad que en el presente caso aquello de «el estilo es el hombre» El capitán de caballos, el que «sufrió cuatro vueltas y dos garrotes en los muslos, y tuvo tieso», el sentenciado en suspensión de órdenes y destierro por diez años», ¿no explican *perfecta* y *acabadamente* al autor de las composiciones tan *adelantadas*, repito, que hoy admirará el lector? (3).

NAVAS (JUAN DE)

El autor de las bellas composiciones que se hallan en este volúmen y en el siguiente, ¿sería, acaso, el arpista de la Real Capilla recibido en 17 de Mayo de 1669 y cuyos apellidos verdaderos eran Juan Francisco Gómez de Navas?

Es probable. Como «harpista de la Real Capilla y Cámara de su Magestad» firma en «Madrid á 6 de Agosto de 1700» la aprobación al *Compendio Numeroso de cifras armónicas... para Harpa de una órden, de dos órdenes etc. compuesto por Don Diego Fernández de Huete, Harpista de la Santa Iglesia de Toledo etc. Madrid, en la Imprenta de Música, año de* 1702.

PATIÑO (CÁRLOS)

Siguiendo las indicaciones de un fautor de biografías en que la mayor parte de los biografiados son hijos de Galicia, el ilustrado escritor gallego Vesteiro asegura que Patiño nació en dicha región.

La noticia necesita comprobación y justificantes.

Afirma Eslava que Patiño obtuvo el magisterio de la Encarnación de Madrid hácia el año 1660 y que falleció por los de 1683.

Se sabe positivamente que jubilado (*reservado*) Mateo Romero en 1.° de Diciembre de 1633, le reemplazó en sus funciones de maestro de la Capilla Real, Carlos Patiño, «capellán de banco» que además «tiene á su cargo los cantorcicos».

---

(1) Los dos *Pasacalles* de Marín publicados en este volúmen forman parte de dicha colección. Vid. páginas 47, 48 y 49 del texto musical.

(2) En la única forma en que han aparecido hasta ahora las composiciones sagradas y profanas de uso corriente, esto es, en papel pautado á mano y escritas por una sola cara de un pliego, forma adoptada también para las *Tonadas* y *Solos* divinos y humanos que salieron de la Imprenta de Música del organista de la Real Capilla, Don José de Torres Martinez Bravo. En 1697 era ya organista de la Real Capilla. Falleció el año 1738.

(3) Reservo para el siguiente volúmen otras composiciones no menos notables de Marín.

Muerto Mateo Romero en 1647 aparece todavía el nombre de Patiño como maestro de capilla y *retor de los cantorcicos*, en las listas de *Nóminas y gajes de los oficiales de la Real Capilla* del año 1648.

Patiño, como Romero, escribió con gran pureza y con gran libertad de forma y estilo, siendo de notar, como en éste, el expresivismo de sus composiciones dimanado del concepto poético del texto, á veces transformado idealmente con objeto de obtener mayores bellezas.

Puede ser considerado como uno de los primeros músicos nacionales del siglo XVII.

Algunos de sus *cuatros* son decididamente teatrales. Juzgue el lector del efecto que producirían cantados por el elemento femenil de las compañías como introducción de un drama ó una comedia de capa y espada de Calderón.

PEYRÓ (JOSÉ)

Es compositor que no conozco.

En la colección de *Villancicos* antiguos al S. S. Sacramento, existente en el Archivo de la Catedral de Segorbe hay algunos en cuyas cubiertas aparece el nombre de este autor.

Contribuye este autor al material de este volúmen con el *Cuatro* de la *Comedia de las Navas* y un fragmento (á cuatro también) del *Jardin de Falerina*. He hablado de estas composiciones en el lugar correspondiente.

ROMERO (MATEO)

Llamado el maestro Capitán

Músico de mérito extraordinario, compositor fecundisimo y genio innovador. En 1594 fué recibido por S. M. «cantor de su real capilla con los gajes de Borgoña». A poco, en 1598, funciona desde 19 de Octubre, como maestro de capilla, y al año siguiente firma las *ordinaciones* de la capilla acotadas al márgen por Felipe II. En 1607 es nombrado *capellán de banco*.

El 1.° de Diciembre de 1633 figura como maestro *reservado* (jubilado) y entra á desempeñar su cargo, Carlos Patiño. Entre los personajes que el gobierno mandó en Enero de 1638 à varias cortes, dícese de uno de ellos: «A Mateo Romero, llamado vulgarmente el *Maestro Capitán*, capellán de S. M. han enviado al Duque de Braganza, aunque iba muy contra su voluntad: créese que será recibido muy bien como lo merece tan gran músico.» (1)

Ocupa su puesto en la Real Capilla hasta el año 1647 en que se consigna: *Matheo Romero, maestro de capilla reservado*, murió á 10 de Mayo.» (2)

TORRE (JERÓNIMO DE LA)

Aunque en algunos manuscritos del siglo XVII se le llama *Latorre*, él firmaba *de la Torre* según se vé en una hoja grabada que conservo y contiene esta composición: *Gozos de las virtudes y milagros del Seraphim y gran Patriarcha San Bruno* (Orla y grabado de San Bruno), Oremus *y Tono nuevo y propio á los sobre dichos Gozos, compuesto por el maestro Gerónimo de la Torre.... Fran. Gazán esculpit*, Barcelona, 1702.

Fué nombrado organista de la Capilla del Pilar de Zaragoza el 7 de Agosto de 1677. El 5 de Marzo de 1695 se le dió el magisterio de Capilla sin poner edictos para la vacante, «*pro hac vice*». Protestaron del acuerdo algunos canónigos.

En Octubre de 1699 tomó el hábito de Santo Domingo en el convento de San Ildefonso, de Zaragoza. Le sucedió en el cargo de organista, cuando de la Torre fué nombrado maestro de capilla, D. Joaquín Martinez de la Roca (¿y Bolea?) autor de la música de la Comedia, *Los desagravios de Troya*, de cuya música hay partitura impresa en Madrid, el año 1712.

---

(1) Vid. *Memorial Histórico español*, Vol. XIV. pág. 283.
(2) Archivos de Palacio.

IV.

Noticia de los manuscritos de donde proceden las composiciones de este volúmen y el siguiente

Todas las composiciones publicadas en este volúmen y las que publicará en el siguiente proceden de tres libros manuscritos que pertenecieron á Barbieri, y de un legajo que Gallardo (*Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos,* tomo II, apéndice, pag. 74) calificó de tonadillas. No toda la música de este legajo es de Hidalgo (*tonadas, duos,* y *música de comedias y zarzuelas)* sino de otros autores, profanos y religiosos, como Patiño, Garay, Torre (Jerónimo de la) Marín etc.

En cuanto á los tres libros he aquí los señalamientos respectivos:

1.° Libro manuscrito de música, pautado á mano, en folio de 255 hojas que perteneció á la Biblioteca de D. Pascual Gayangos y este regaló á Barbieri.

Encuadernado en pasta moderna española, el volúmen ostenta en el lomo el título de *Música Antigua.*

Algunos manuscritos son autógrafos. Su antiguo posesor, que según sospecho, sería catalán, porque hay mucho texto en este dialecto, puso en partitura cuanto le vino á mano. Entró el libro en propiedad de otro dueño y éste aprovechó todos los espacios del papel pautado escribiendo para su uso y práctica particular cláusulas, pasos y todos los ejercicios propios de un aprendiz de música. Esto hace que á primera vista parece que todo anda barajado en el libro, ejercicios, tonos, música de comedias etc. Afortunadamente el carácter de la letra del primitivo posesor es el hilo conductor para no extraviarse en aquel laberinto. No estaría muy enterado de comedias, porque la música de esta clase de obras está copiada sin orden. Tuvo á mano, sin duda, las partes sueltas de varias piezas lírico-dramáticas y las copió como le pareció conveniente. Aun así ¡Dios le tenga en cuenta el beneficio póstumo que ha hecho á la historia de nuestra cultura musical y yo le perdono de todas veras los malos ratos y las desazones que me ha dado al intentar reconstituir la música teatral sobre bases tan poco seguras como estas: *Música de Comedias del Retiro: Música de la Comedia de las Navas: Música de Apeles y Campaspe* (ande V. á averiguar que la música pertenecía á la comedia de Calderón *Darlo todo y nodar nada:*) *Música del Austria* (¿del *Austria en Jerusalen?* Pues apechugue V. con la otra de Bances Candamo:) Música de *Siquis y Cupido* (¿qué *Psiquis y Cupido* serán esos? y por los versos, dando tortura á la memoria acuérdese V. de que son de Calderón). Pero esto no era lo menos malo. Lo peor era descifrar el enigma sin ayuda de un segundo título ó un fragmento de título. El caso era irresoluble cuando se había de aclarar la proveniencia de una cuarteta ó á veces de un simple distico.

Contiene el volúmen, como he dicho, tonos á lo divino y á lo humano, minuetes, música de comedias y de bailes, cuatros teatrales, recitativos, etc. La mayor parte de las composiciones llevan nombre y algunas, muy pocas, y las más modernas, relativamente hablando, indicación de año. He aquí la nota de los autores y número de composiciones que pertenecen á cada uno.

Don Bruno Lledó, religioso de la Cartuja, una composición.
Francisco Monjo, 2.
Juan de Navas, 9.
Casseda, 3.
Don Joseph de Torres (Martínez Bravo), 3.
Don Jerónimo Latorre (de la Torre), 12.
Serqueira, 2; una de ellas del 1704.
Manuel de Villaflor, 5.
Juan Hidalgo, 8.
Sebastián Durón, 18.
Antonio Literes, 7.
Francisco Berxes, 1.
Marín (José), 1.
Miguel Martí Valenciano, 1.
Joseph Justo, 1.
Garay (Luis de), 1.
Marqués de Cábrega, 3.
Dr. Joseph Bassa, 7, una de ellas del 1701.
Miguel Ferrer, 3.
Sanz, 1.
Mathías Veana, 2.
Núñez, 1.
Joseph Asturiano, 1.
Manuel Ferreira, 1.
Hercter, 1, del 1703.
Paredes, 1.
Valls, 1.
Portería. maestro de Calatayud, 1.
Miguel Ambiela, 3, una del 1702.
Zacarías, 1 del 1705.
Francisco Martínez, 1 del 1702.
Clemente ¿Doñana?, 1.
Las Torres, 1.
Ríos, 1.
Aldea, 1.
Joachín Martínez, 2.

Todos estos autores pertenecen al siglo XVII. Algunos, los más modernos á la segunda mitad y primeros años del siguiente.

2.° *Libro de tonos humanos* en fol. grande manuscrito en partitura de música de atril, hecho «*En Madrid á* 3 | *de Septiembre de* 1655 | *años* (por) *Diego P.l Barro* | *capón. Ay en esta tabla* (la que precede á esta inscripción) *ducientos y quatro tonos* | . *Ay otra tabla* | *á lo ultimo* | *deste libro.*

Llega la primera tabla ó índice hasta el número 234. Al fin del libro, escribe el amanuense: *Tabla de otros tonos* (en número de dieciseis). *Tiene este libro 222 tonos. Acabóse á 3 de Febrero año 1656.*

El libro procede, á lo que parece, del Convento de Carmelitas de Salamanca y según entiendo, el Barro copista convirtió á lo humano algunos tonos que originariamente eran divinos. La mayor parte de los tonos ó cuatros del libro son teatrales y lo dice bien claro la ordenación vocal de los mismos, tres voces blancas de tiples y contralto, y alguna vez un tenor supliendo la parte de contralto, bajo del conjunto.

Desgraciadamente para tan importante y numerosa colección, el buen Barro olvidó apuntar los nombres de los autores de la mayoría de las composiciones, aunque sospecho que gran parte de ellas pertenecen al P. Manuel Correa: esto es lo que se deduce del estilo genial y libre de este autor, estilo de carácter tan especial que no se puede confundir con el de otro.

Los nombres de autores consignados en el interesantísimo lector al frente de algunas composiciones son de primera importancia por su significación en la historia de nuestra música. Bastará nombrarlos:

Capitán ó *maestro Capitán* y pocas veces Romero (Mateo Romero): Carlos Patiño: Francisco Navarro: Padre Manuel Correa.

Son completamente desconocidos el P. Fray Bernardo Murillo y Nicolás Borly, y figuran entre los buenos autores de la colección, portugueses como el Padre Correa, Antonio Vieira, Manuel Machado, y Fray Felipe de la Cruz.

De Romero, Patiño y Correa hallará noticias el lector en éste volúmen. Diré de Machado y

de Vieira, que son contemporáneos del maestro Capitán. Felipe de la Cruz es el más moderno de todos. Cuando Barro concluía la esmerada copia de su manuscrito, «Felipe de la Cruz, músico del Rey, portugués, naturalizado en Castilla, y con pensiones en ella» en compañía de otros portugueses «y todos de camaradas partieron de aquí (Madrid) á 1.° de Septiembre» (*Avisos de Barrionuevo, Carta XCV*, Madrid 25 de Septiembre de 1655). Mateo Romero, Machado, Vieira y el P. Correa habían muerto en la citada fecha, y Patiño y Navarro eran de edad avanzada.

Estas indicaciones bastan para dar idea de la importancia del manuscrito y antigüedad de las composiciones que en él aparecen. Si el libro se escribió, como creo, para asueto de las monjitas carmelitas de Salamanca, la verdad es que la letra de algunos tonos, especialmente los del P. Correa y del P. Murillo, avergonzaría á un coracero.

3.° Libro manuscrito regalado á Barbieri por el Sr. D. Francisco Uhagón en Madrid, Mayo de 1884.

Dice la portada:

Este libro es de D. Miguel | Martín músico de Su | Magestad en el qual se | incluyen Los Tonos siguientes | escritos por Fray Martín García de Olague (1), religioso de la San^ma Tri- | nidad y horganista in | signe de dicho Conbento | y compuestos por Don | Joseph Marín.

Sigue la Tabla de los primeros versos de los Tonos ó Pasacalles como los titula el que hizo el manuscrito. Según dicha Tabla los Tonos contenidos en el libro son 50. (Al fin) *Finis coronat opus. Scriptum est ab Antonio de Epile.*

Forma el libro un vol. en 4.° muy bien escrito de 110 hojas numeradas por una cara.

Los Tonos están escritos sobre un pautado ordinario y en claves de *Sol* ó de *Do*, y debajo de la línea destinada al canto á una sola voz un acompañamiento de guitarra cifrado como de ordinario. La guitarra es de cinco órdenes afinada, arbitrariamente, según la *tessitura* de la voz, en *la—re—sol—si—mi*, *re—sol—si—mi—la*, *re—sol—do—mi—la*, *sol—do—fa—la—re etc.*

Dos Pasacalles de esta colección inserto en el presente volúmen. He *descifrado* el acompañamiento de guitarra dejándolo en la *tessitura escrita* convencional. El lector recordará perfectamente que el efecto real de la nota escrita para este género de instrumentos corresponde á la de la octava inferior.

Y ahora dos palabras sobre la forma gráfica elegida para la transcripción de las composiciones del presente volúmen.

Las he dejado en toda la integridad de su sencillez sin harmonizarlas en otra línea suplementaria ni añadir numeración á la excasa que presenta el bajo cifrado acompañante. Es tan sencilla y clara la harmonía de estos bajos, que el menos versado en problemas de harmonía podrá acompañar de repente, sin grandes fatigas, todas las composiciones de la colección. El precedente y la autoridad del insigne Gevaert, que sobre el sencillo bajo acompañante de su preciosa colección *Les Gloires de l' Italie* colocó un acompañamiento pianístico convencional, hubieran podido excusarme la adopción del mismo procedimiento. No quise seguir el ejemplo, temeroso de atentar, como he dicho, á la integridad y á la ingénua sencillez de estas melodías que no pueden recibir otro complemento harmónico que la sencilla harmonización del bajo continuo.

Madrid 20 Noviembre 1897.

Felipe Pedrell.

(1) Fray Martín García de Olague era organista mayor de la Catedral de Cuenca en 1695. Puesto que el que hizo ó *escribió* el manuscrito se indica al fin del mismo, el verbo *escrito* ¿se refiere, acaso, al que compuso las letras de los Tonos, á Fray Martín? Yo creo que sí.

INDICE

TEXTO

PÁGINAS

I. Música de Zarzuelas, Comedias, Bailes, Cuatros y Tonadas del siglo XVII . . . . . V.
II. De las composiciones contenidas en este volumen XVIII
III. Notas biográficas de los autores músicos correspondientes. XXVI
IV. Noticia de los manuscritos de donde proceden las composiciones de este volumen y el siguiente. XXX

MÚSICA

Música de la *Comedia de San Alejos*, de autor desconocido. 1
Música de la Zarzuela de Bances Candamo, *Fieras de celos y amor* 3
Música de la comedia de Don Pedro Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada* 4
Estrofas á duo de la comedia de Bances Candamo, *El Austria en Jerusalen*, música de Miguel Ferrer. 7
Cuatro de la misma comedia 9
Cuatro de *La Comedia de las Navas*, música de José Peyró. 9
Tonada á solo de Comedia del Retiro. música de Juan de Navas 10
Recitativo de Comedia del Retiro, música de Sebastián Durón 11
Música (de autor desconocido) de la comedia de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo* 13
Cuatro de la comedia de Calderón, *El Jardin de Falerina*, música de José Peyró. 14

Cuatros

I. *Ola, ola hao!* 15
II. *Quien habrá que de Venus.* 16
III. *Don Pedro á quien los crueles.* 17
IV. *No nos prendan...* de Juan Hidalgo. 18
V. *Los rigores, las iras* 19
VI. *Si te dieron celos...* de Jerónimo de la Torre. 19
VII. *En la triste soledad* 20
VIII. *Luchando va...* del Dr. Bassa. 21
IX. *Embarcar quiere Fileno...* de Patiño 23
X. *¿A donde vas, zagala?...* de Mateo Romero 28

TONADAS DE BAILE

Y

Bailes de Comedias del Retiro

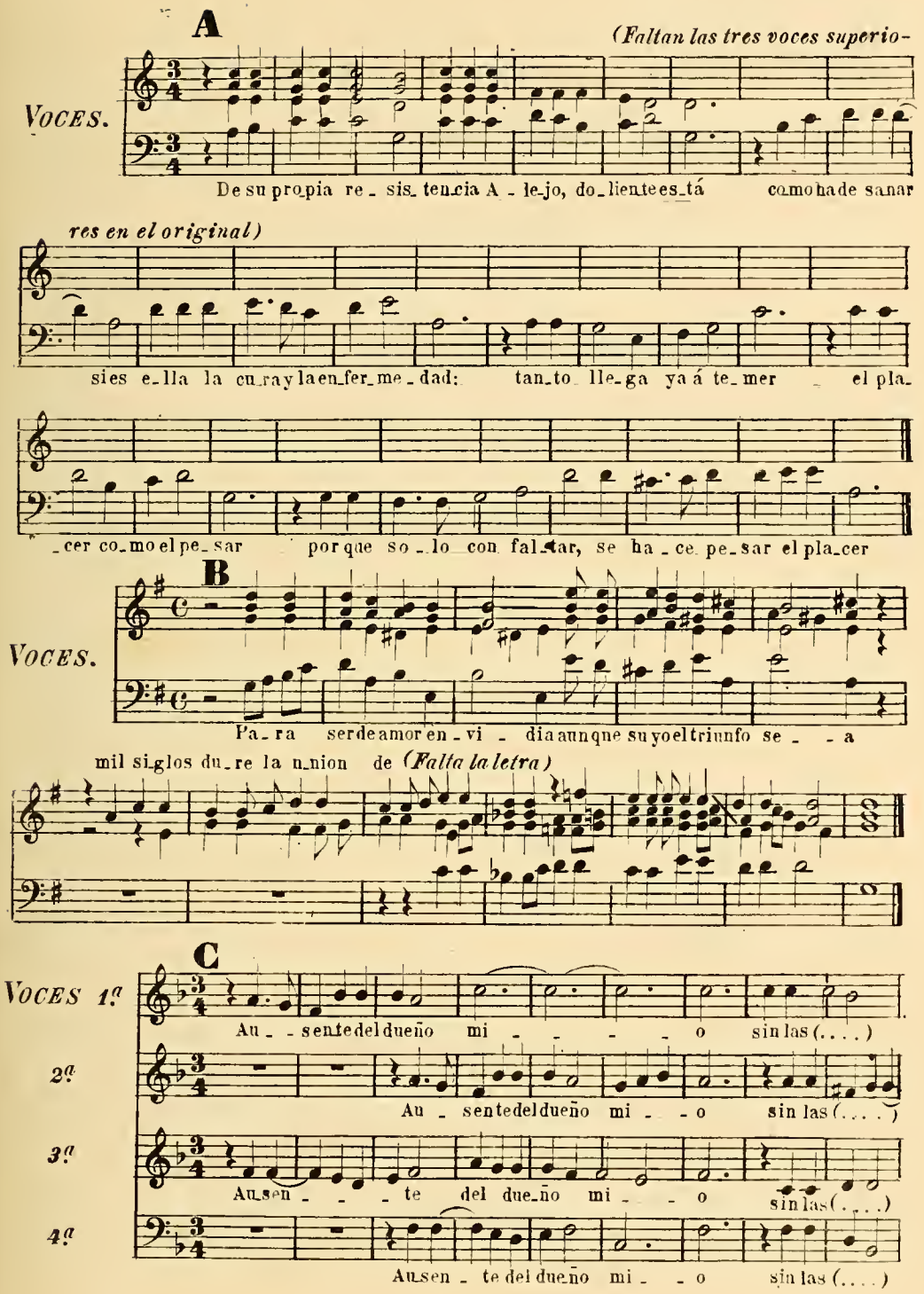
Tonada del *Baile del Herbolario*, de D. Jerónimo de la Torre 31
Duettino del baile *Tirso y Angelica*, de D. Jerónimo de la Torre 31
Tonada de baile (*Siempre de los esquivos*). 33
I. *Minué*, del Dr. Bassa 34
II. *Minué*, de Durón. 34
III. *Minué*, de autor desconocido. 35
IV. *Minuete* de id. id. 35
V. *Jácara* á solo, á tres y cuatro. 36
VI. *Bailete*, del P. Manuel Correa. 39

Tonadas y Pasacalles

I *Solo humano* de Durón. 44
II. *Tonada* á solo, de Hidalgo. 44
III. *Tonada* á solo, de Marín. 46
IV. *Pasacalle* á solo (*Diz que era como una nieve*), de id. 47
V. *Pasacalle* á sólo (*Aquella Sierra Nevada*), de id. 48
VI. *Solo humano*, de Juan de Navas. 50

DE SAN ALEJO.

De autor desconocido.



de sua-mor más que me a no-chez-ca siem-pre, más que nun-ca sal-ga el sol

sua - mor más que me a no-chez-ca siem-pre, más que nun-ca sal-ga el sol

de sua - mor más que me a no-chez-ca siem-pre, más que nun-ca sal-ga el sol

de sua - mor más que me a no-chez-ca siem-pre, más que nun-ca sal-ga el sol

D *SOLO.*

Voz.

ACOMPAÑAMIENTO

Llo-rau - - do no - - ches y di - - as

de A-le - - - jo au - sen - - cia tan lar - ga es-

- tá la in-fe-liz Sa-bi - - na di-cien-do al vien-to sus a-mo-res

(*sic*)

E

VOCES 1.ª

Ay! Ay! Ay!

2.ª

Ay dul-ces pren-das Ay! Ay dul-ces

3.ª

Ay dul-ces pren - das por mi mal ha - lla -

4.ª

Ay dul-ces pren-das por mi mal ha - - lla - -

ACOMPTO.

Ay dul_ces pren_das por mi mal ha - lla - - -

pren - - das por mi mal ha - lla_das dul_ces pren - - das Ay

- - das Ay! Ay! Ay! dul_ces pren - das

das! Ay! ay! dul_ces pren_das mal ha - - lla_das

- - - das dul_ces pren_das por mi malha_lla - das

Ay dul_ - ces pren_das por mi mal ha - lla - - - das

por mi mal ha - lla - das mal ha - lla - - - das

por mi mal ha - lla - das por mi mal ha - lla - - das

MUSICA DE LA ZARZUELA

FIERAS DE CELOS Y AMOR

O CUAL ES LA FIERA MAYOR ENTRE LOS MONSTRUOS DE AMOR,

DE DON FRANCISCO ANTONIO DE BANCES CANDAMO.

De autor desconocido.

CANTA POLIFEMO.

Voz.

ACOMPTO.

Pe_re_gri_no estrange_ro _que va_gan - do las o_las en las es_pumas

dis te de tues_pe_ - ran - za al mar que brama al - cé - fi_ro que so - - pla

MÚSICA DE LA COMEDIA

DARLO TODO Y NO DAR NADA,

DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

A

De autor desconocido.

Voces.

Vi_va el gran Prin_ci_pe nnes_ _tro cu_yos triun_fos siem_pre excel_sos que á su impe_rio le vie_ne el mun_do es_tre_ _cho.

B

Voz 1.ª

AGOMPTO.

So_bre los muros de Ro_ _ma de quien es es_pe_jo el Ti_ _ber pri_sio_ne_ra de Au_re_lia no Ce_no_bia al ai_re re_pi_ _te

1.ª Ay! Ay! Ay! de a_que_lla que

2.ª Ay de a_que_lla que vi_ _ve, que vi ve en

3.ª Ay de a_que_lla que vi_ve

4.ª Ay de a_que_lla que vi_ _ve, ay de a_que_lla que vi_ve en cam_pos-

vi - ve en campos ex - tran - je - ros so - lay tris - te tris - te

cam - pos ex - - tran - je - - ros so - lay tris - te

en campos ex - tran - je - ros so - - lay tris - te

ex - tran - je - - ros so - - - - - - lay tris - te

C

Voz.

A Ni - se a do - ro y aun que la di - je mi fre - ne -

AGOMPTO.

- si, ni sé si me quie - re, ni por que ha de que - rer - me sé.

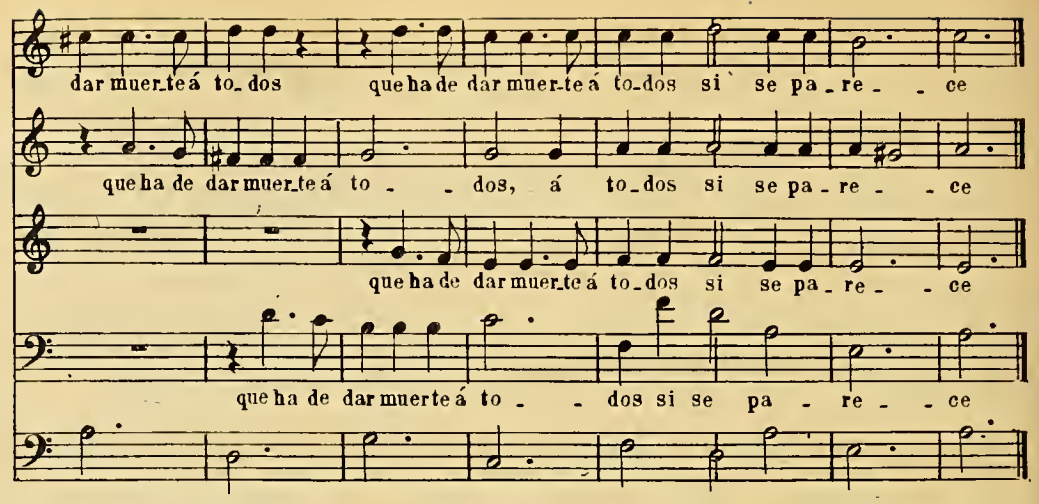
D

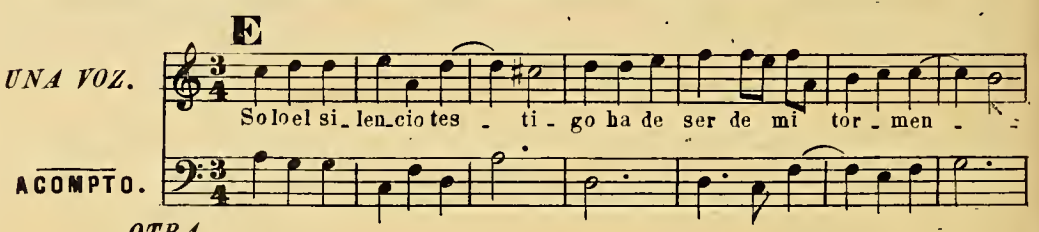
Voz 1ª

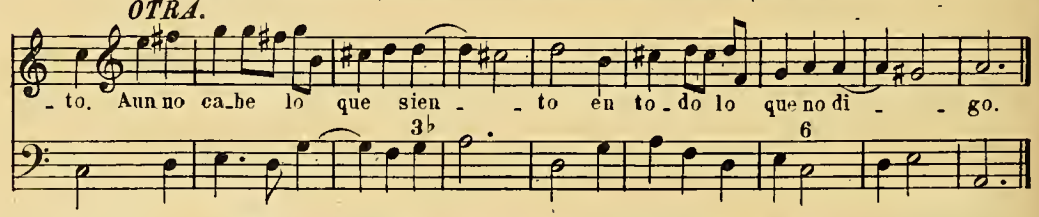
Con - di - ción y re - tra - to te - man de l - re - ne

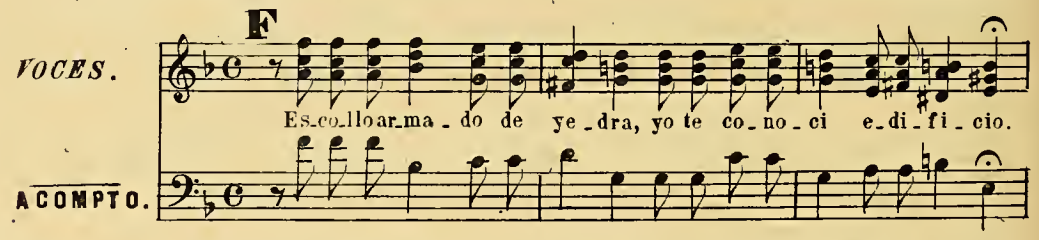
AGOMPTO.

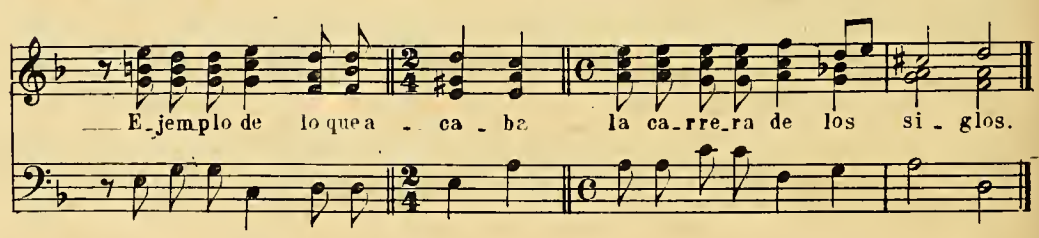
que ha de dar muer - te á to - dos si se pa - re - - ce que ha de

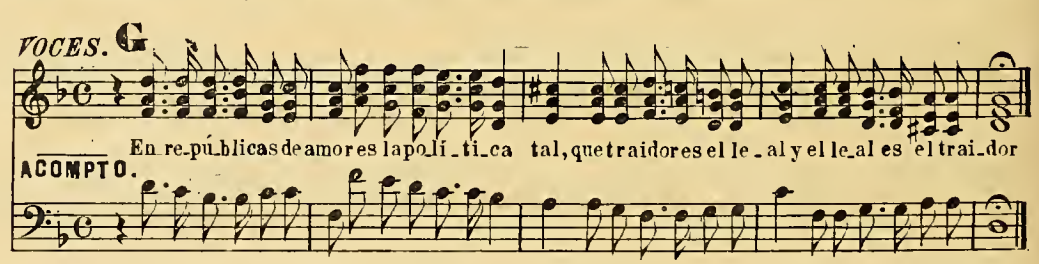

dar muer_te á to_dos que ha de dar muer_te á to_dos si se pa_re_ce
que ha de dar muer_te á to_ dos, á to_dos si se pa_re_ce
que ha de dar muer_te á to_dos si se pa_re_ce
que ha de dar muerte á to_ dos si se pa_re_ce


E
UNA VOZ.
ACOMPTO.
Solo el si_len_cio tes_ti_go ha de ser de mi tor_men_


OTRA.
_to. Aun no ca_be lo que sien_to en to_do lo que no di_go.


F
VOCES.
ACOMPTO.
Es_co_llo ar_ma_do de ye_dra, yo te co_no_ci e_di_fi_cio.

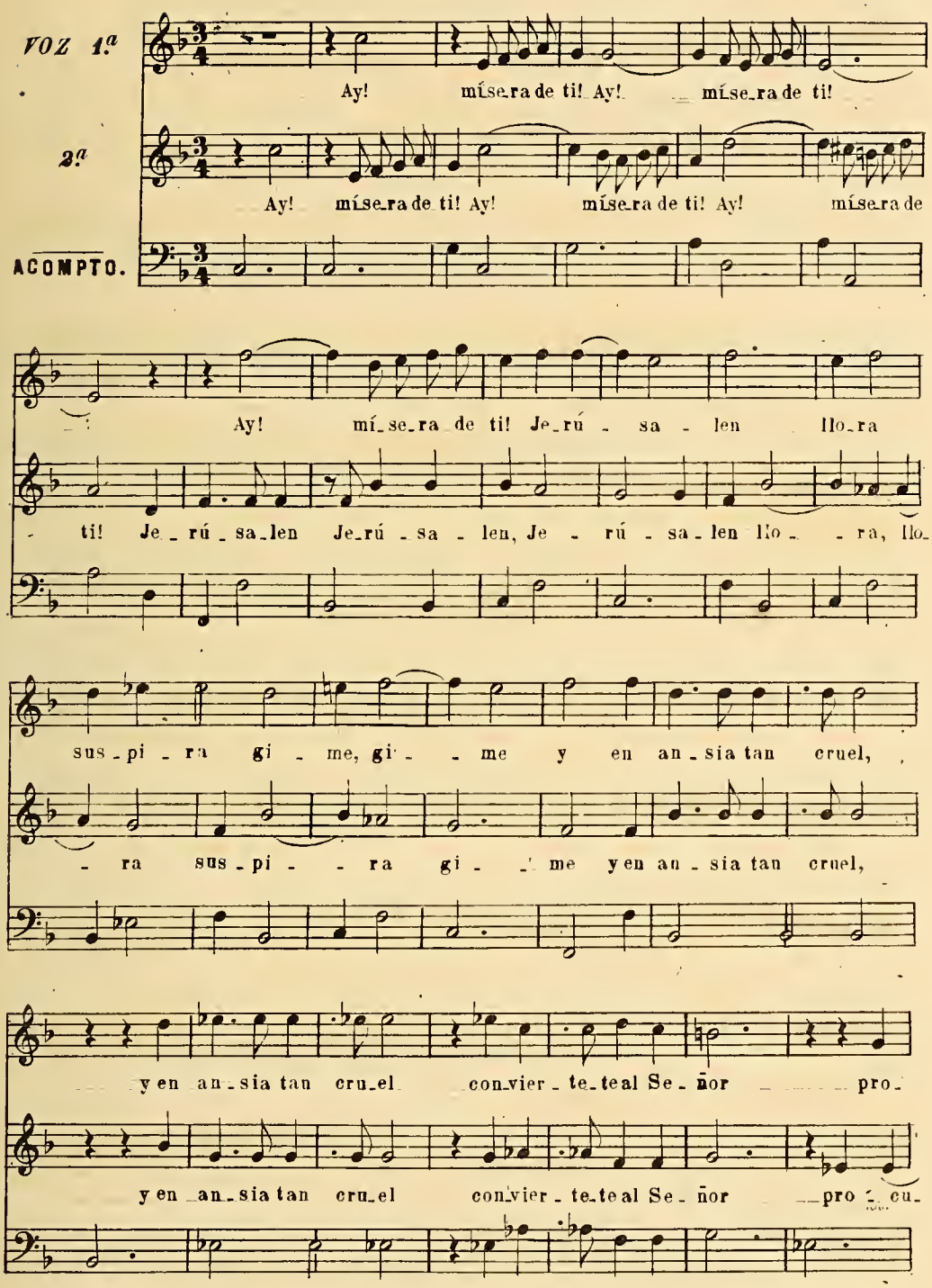

E_jem_plo de lo que a_ca_ba la ca_rre_ra de los si_glos.

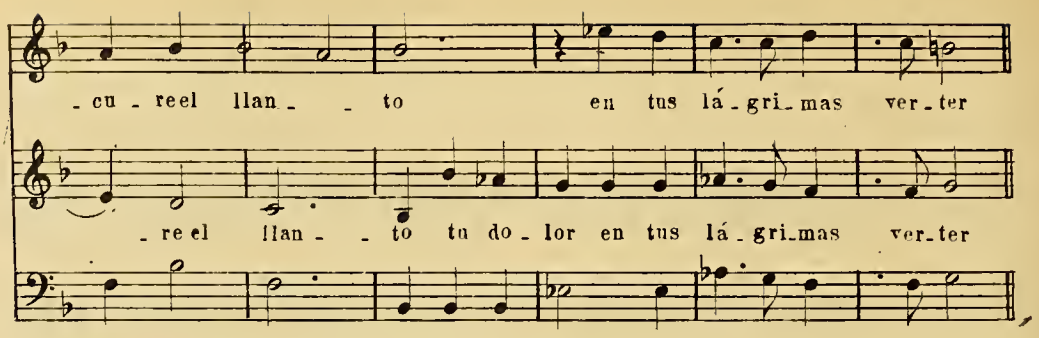

VOCES.
G
ACOMPTO.
En re_pú_blicas de amores la po_lí_ti_ca tal, que traidores el le_al y el le_al es el trai_dor

EL AUSTRIA EN JERUSALEN,

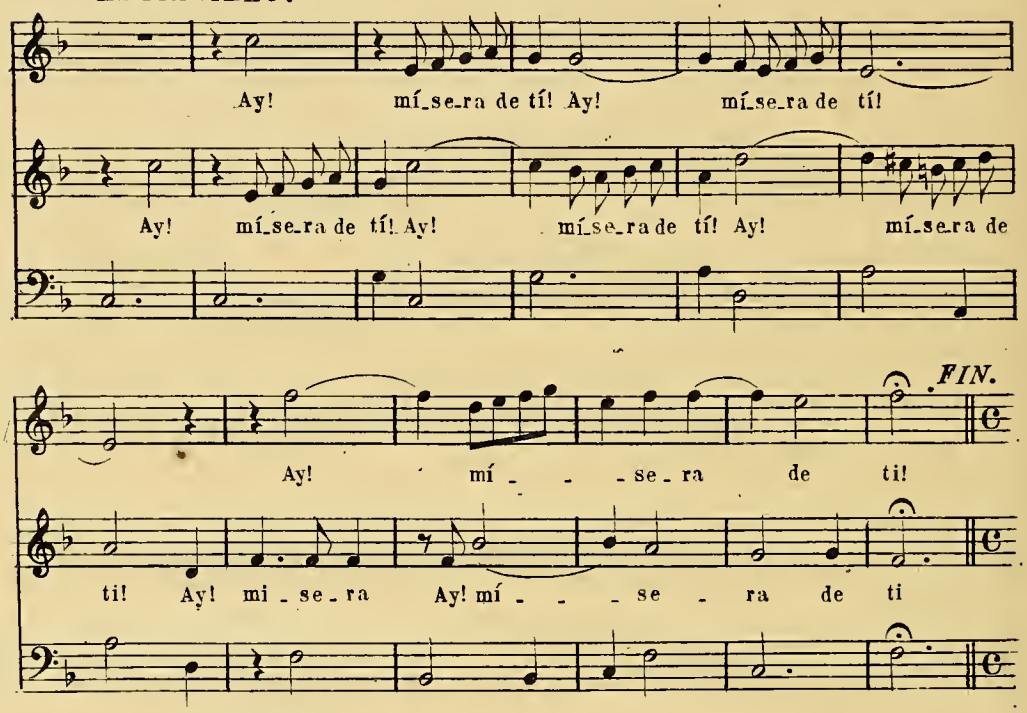
DE DON FRANCISCO DE BANCES CANDAMO.

Música de
Miguel Ferrer.

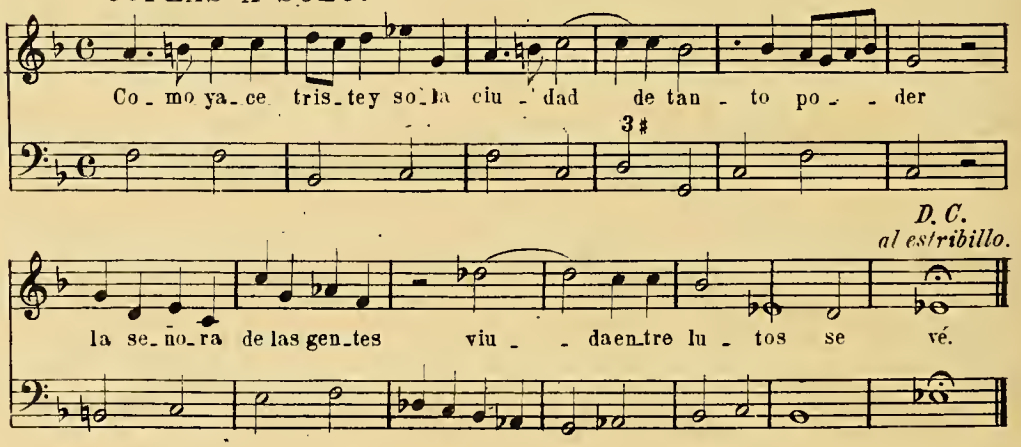




ESTRIBILLO.



COPLAS A SOLO.



VOZ 1.ª
Sal - ve, Sal - ve, San - ta Ciu-

2.ª
Sal - - - ve, San - ta Ciu-

3.ª
Sal - - - - - - ve, San - ta Ciu-

4.ª
Sal - - - - ve, San - ta Ciu-

ACOMPTO.

-dad, Sal - ve tu a - que - lla de nues - tra fe me - tró - po - li pri - me - ra

-dad, Sal - ve tu a - que - lla de nues - tra fe me - tró - po - li pri - me - ra

-dad, Sal - ve tu a - que - lla de nues - tra fe me - tró - po - li pri - me - ra

-dad, Sal - ve tu a - que - lla de nues - tra fe me - tró - po - li pri - me - ra

CUATRO DE

LA COMEDIA DE LAS NAVAS.

Música de
José Peyró.

VOZ 1.ª
Mi - se - ri - cor - - dia, Dios,

2.ª
Mi - se - ri - cor - dia, Dios, mi -

3.ª
Mi - se - ri - cor - - dia, Dios, mi -

4.ª
Mi - se - ri - cor - - dia, Dios, mi - -

ACOMPTO.

mi - se-ri-cor - dia tu gran pie - dad

se-ri-cor - dia tu gran pie - dad

se-ri-cor - dia tu gran pie - dad

se-ri-cor - dia tu gran pie - dad

nues-tros la-men-tos o - ye

nues-tros la-men-tos o - ye, o - ye

nues-tros la-men-tos o - ye

nues-tros la-men-tos o - ye

TONADA A SOLO

DE COMEDIA DEL RETIRO.

De Juan de Navas.

VOZ.

ACOMPTO.

Donde es qui-va a-do-ra-da se empeña tu hermosu-ra sin

ver en la es-pe-su-ra des-ta sel-va in-trin-ca - da que has-ta las

vi - des con nu-dos cons-tan-tes en-la-zan be - nig-nos los

ol-mos a-man-tes vuel - ven, no lle - gues, no lle - gues,

no don-de la her-mo - su - ra le sir-ve al ri-

-gor no, no lle - gues, no.

RECITADO

DE COMEDIA DEL RETIRO.

De Sebastian Durón.

VOZ.

ACOMPTO.

Si sa-bes, glo-rio - so hi-jo, que yo la em-pre-

-sa dis-pon - go de trans-formar á Fa-ón pa-ra que con-si-ga an-sio - sa

el que Me-sa - li - na fa-bri - que nu tro - no

del ce no que can_san los ce - los de A_po -

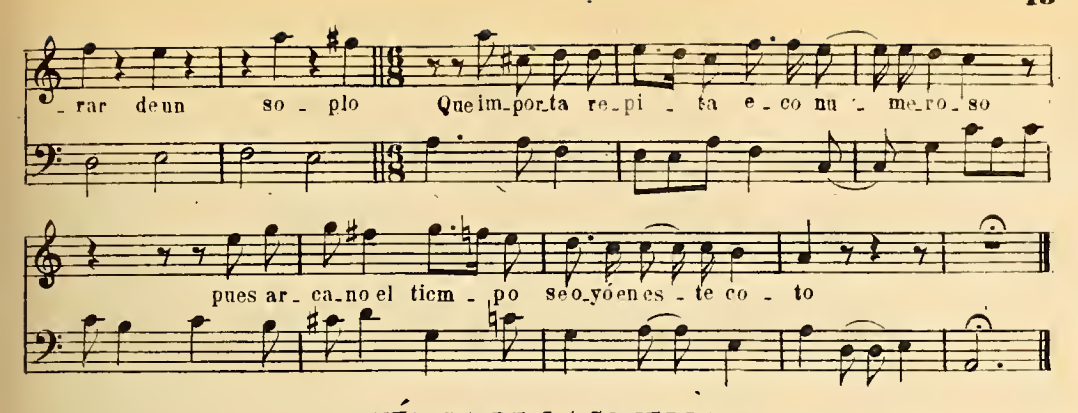
_lo Y, si en fin, ya en e_lla al_go indigna_do re_co_noz_co

cuan mal li_dia, ó cuán tar_de, quien li - dia con_tra si pro - pio

A quien si sus fle_chas do_ra - dos des_po - jos aun en

los a_ma_ gos vi_bran los e_no_ jos Ya_si pues rendi_a pompa

á tu po_der se_rá to_do cuan_do prenda de tu a_lien_to pu - dien_do es_pe_

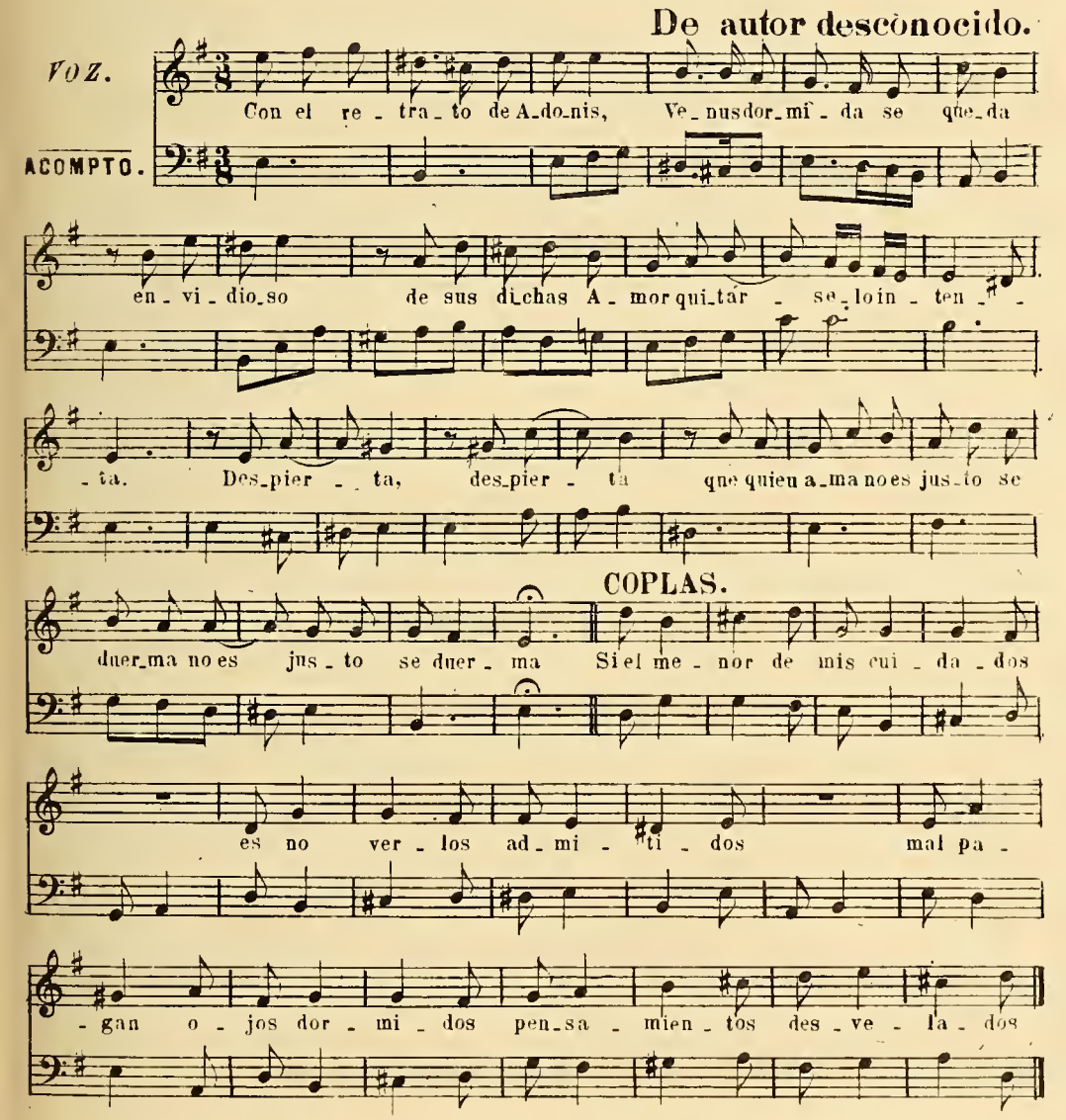


MÚSICA DE LA COMEDIA

ELEGIR AL ENEMIGO,

DE DON AGUSTIN DE SALAZAR Y TORRES

De autor desconocido.



EL JARDIN DE FALERINA,

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Música de
José Peyró.

VOZ 1.ª
Ay mí-se-ro de ti, ay mí - -

2.ª
Ay mí-se-ro de ti, ay mí - se - ro de

3.ª
Ay mí-se-ro de

4.ª
Ay mí-se-ro de ti, de

ACOMPTO.

se - ro de ti que lo fe - liz-des-de - ñas ye - li-jes lo in-

ti que lo fe-liz des-

ti que lo fe - - liz des-

ti que lo fe-liz des - de - - ñas ye-li-jes

- fe - liz ye - li - - jes lo in - fe - liz -

- de - - ñas ye-li - - jes lo in - - fe - liz

- de - ñas ye - li - jes lo in - - fe - - liz

lo in - fe - liz ye-li-jes e - li-jes lo in - - fe - - liz

I

De autor desconocido.

VOZ 1.ª — O-la, o-la, o-la, o-la, o-la hao!

2.ª — O-la, o-la, o-la, hao! o-la o-la ha o!

3.ª — O-la, o-la, o-la, o-la hao! o-la hao!

4.ª — O-la, o-la, o-la, o-la, o-la, o-la hao!

ACOMPTO.

des-di-cha-da bar-qui-lla des-di-cha-da

des-di-cha-da bar-qui-lla mi-ra que el

des-di-cha-da bar-qui-lla mi-ra que el vien-to te lle-va per-

des-di-cha-da bar-qui-lla des-di-

bar-qui-lla bar-qui-lla mi-ra que el

vien-to te lle-va per-di-da te-lle va per-di-da des-di-cha-da

-di-da mi-ra que el vien-to te lle-va per-di-da des-di-

-cha-da bar-qui-lla mi-ra que el vien-to te lle-va per-

vien_to te lle_va per di_da te lle_va per_di_da O_la hao! O_la

bar_qui_lla bar_qui_lla vuel_ve la

_cha_da bar_qui_lla vuelve la pro_a

_di_da mi_ra que el vien_to te lle_va per_di_da O_la hao!

(Falta lo restante)

hao! O_la hao! O_la hao! ba_te los re_mos lle_ga por

pro_a, lle_ga por_fi_a O_la hao! O_la hao! O_la

lle_ga por fia to_ca la orilla O_la hao! O_la hao!

O_la hao O_la hao ba_te los remos lle_ga por_fia

II

De autor desconocido.

VOCES Y ACOMPTO.

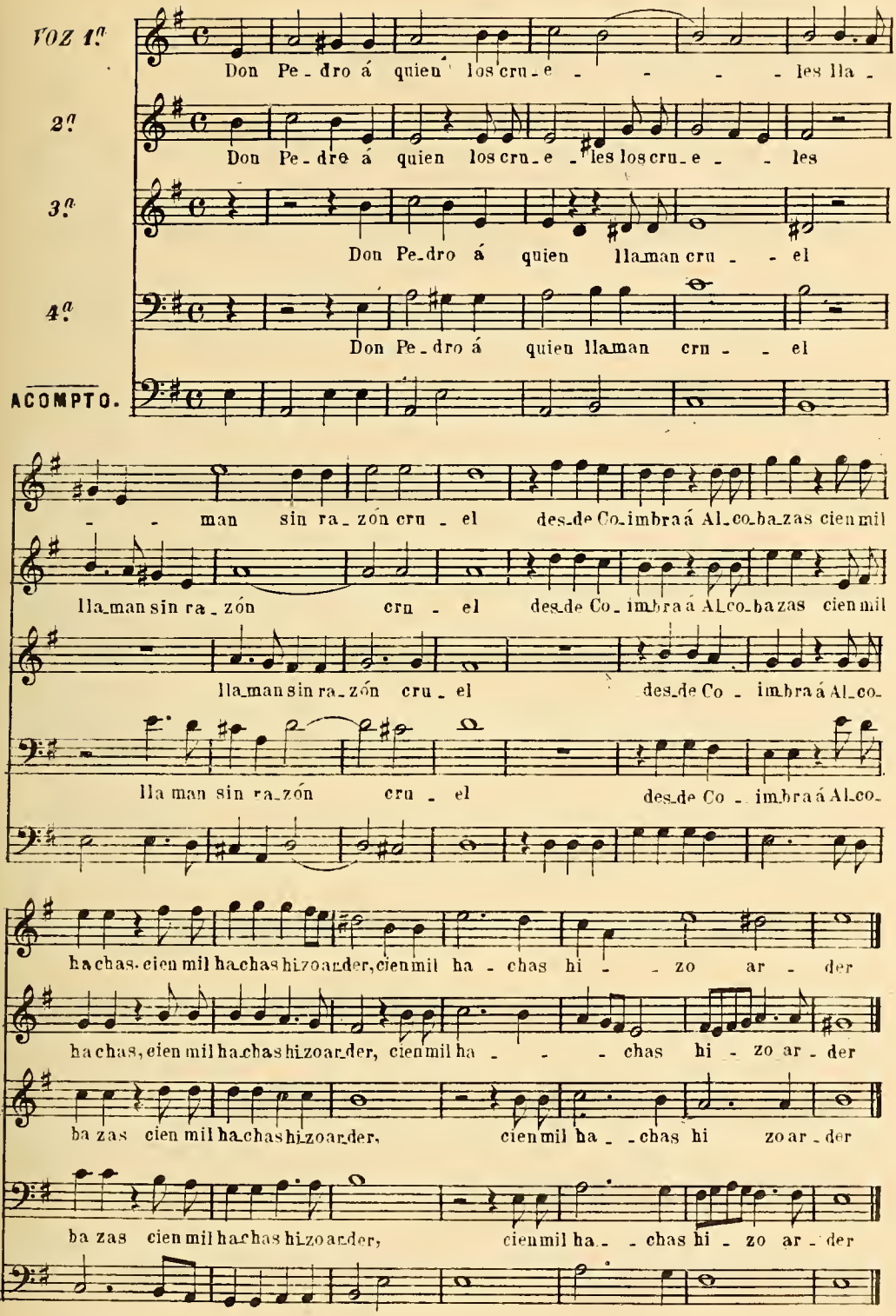
sien sus

Quien ha brá que de Ve_nus triun_fo no se_a

o_jos se ar_man de a_mor las fle_chas

sien sus

De autor desconocido.



IV

De Juan Hidalgo.

VOC 1.ª
No, no nos pren-dan mi - ren que no ha-

2.ª
No, no nos pren-dan mi - ren que no ha-

3.ª
No, no nos pren-dan mi - ren que no ha-

4.ª
No, no nos pren-dan mi - ren que no ha- -

ACOMPTO.

- - rán bien no se-a que las pre-sas,

- ran bien no se-a que las pre- - sas, no se-a que las

- - rán, no ha-rán bien no se-a que las

- rán bien

que las pre-sas se - an la red, la red

pre- - - sas se - an la red, la red

pre- - - sas, que las pre-sas se - an la red, la, red

que las pre-sas se - an la red, la red

V

De autor desconocido.

VOC 1.ª — Los ri - go - res las i - ras ti-ra no Dios sus-
2.ª — Los ri - go - res las i - ras ti-ra no Dios sus-
3.ª — Los ri - go - res las i - ras ti-ra no Dios sus-
4.ª — Los ri - go - res las i - ras ti-ra no Dios sus-
ACOMPTO.

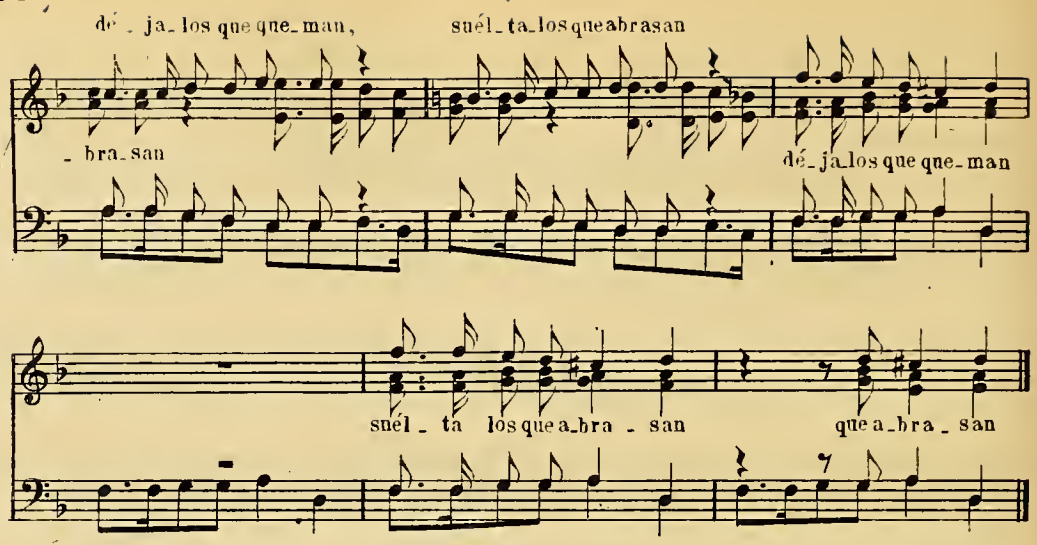
pen - de si tem-plantus al - ta-res vic - ti-mas de des-de - - - nes
pen - de si tem-plantus al - ta-res vic - ti-mas de des - de - - nes
pen - de si tem-plantus al - ta-res vic - ti-mas de des - de - - nes
pen de si tem-plantus al - ta-res vic - ti-mas de des - de - - nes

VI

De Don Jerónimo de la Torre.

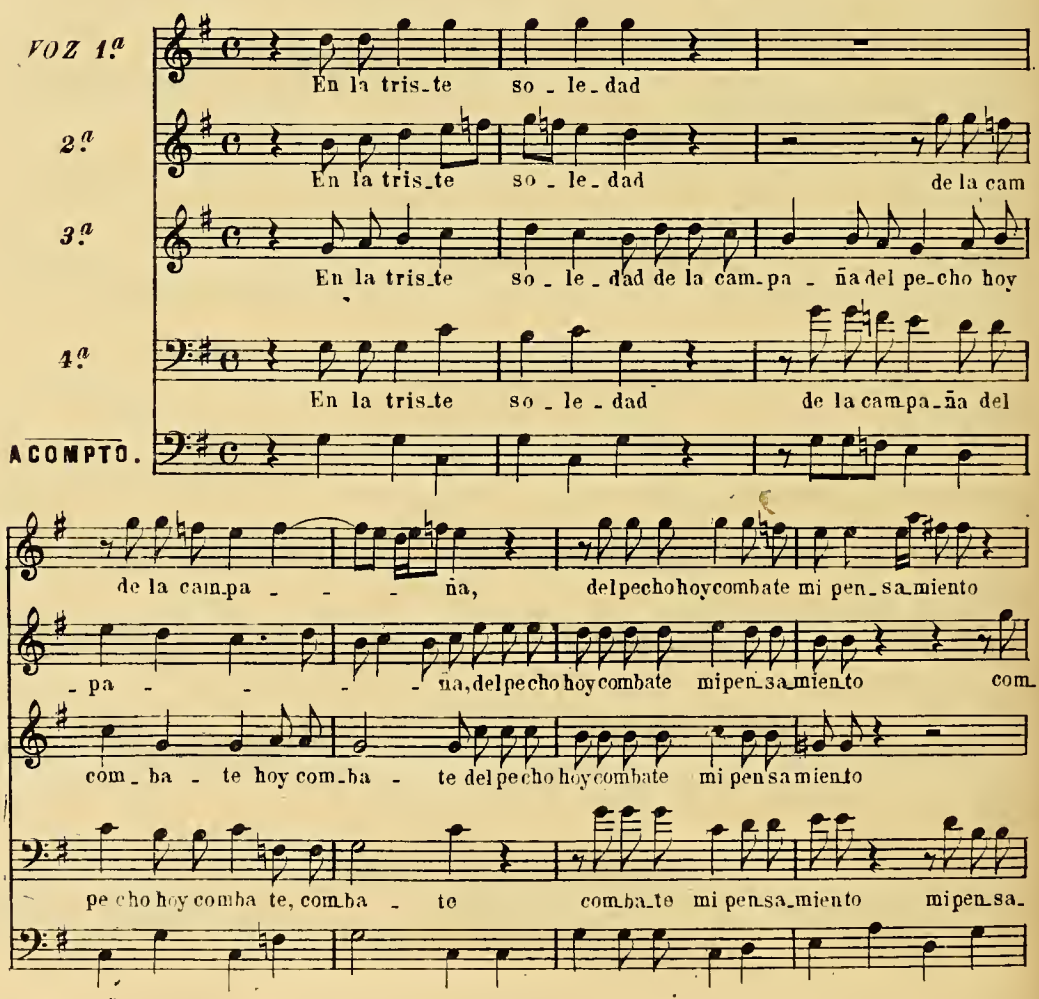
VOCES Y ACOMPTO.

Si te die - ron ce - los no los to-mes Lau-ra
dé - ja-los que queman suél - ta-los que abrasan
dé - ja - los que que-man suel - ta-los que a-



VII

De autor desconocido.



mi pen_sa_miento del pe chocomba_te_mi pen_sa_mien_to

_ba ta mi pen_sa_miento mi pen_sa_mien_to com_ba_te mi pen_sa_mien_to

mi pen_sa_miento del pe_cho com_ba_te mi pen_sa_mien_to

_mien_to mi pen_sa_mien_to com_ba_te mi pen_sa_mien_to

VIII

Del Doctor D. José Bassa.

Airoso.

VOZ 1.ª Lu_chan_do va con las o_las con las o_

2.ª Lu_chan_do va con las o_las las o_

3.ª Lu_chan_do va con las o_

4.ª Lu_chan_do va con las o_

ACOMPTO.

_las de_rro_ta_do un po_bre le_ño que ex_pu_so sus

_las de_rro_ta_do un po_bre le_ño que ex_pu_so sus es_pe_ran_zas

_las de_rro_ta_do un po_bre le_ño que ex_pu_so sus es_pe_

_las de_rro_ta_do un po_bre le_ño que ex_pu_so sus es_pe_ran_zas que ex_

es - pe - ran - zas á las iras de los vien tos á las

sus es pe - ran - zas á las iras de los vien tos á las i - ras

- ran - zas, sus es pe - ran - zas á las iras de los vien tos á las i - ras

pu so sus es pe - ran - zas á las iras de los vien tos á las i - ras

iras de los vien - tos y en con fu so al bo - ro to, al - bo - ro to se es-

de lo vien - tos y en con fu so al bo - ro to se es-

de los vien - tos y en con fu so al bo - ro to se es-

de los vien - tos y en con fu so al bo - ro to, al - bo - ro to se es-

- cu - cha en tris tes e cos pie - dad, pie - dad so co rroqueme

- cu - cha en tris tes e cos piedad que voy á pique so co rroqueme

- cu - cha en tris tes e cos piedad que voy á pique so - co -

cu cha en tris tes e cos piedad que voy á pique so co rroqueme

(Falta lo restante)

pierdo piedad que voyá pi_que so_co_rro que

pierdo pie_dad pie_dad so_co_rro que

_rro piedad que voyá pi_que so_co_rro

pierdo piedad que voyá pi_que so_co_rro_que

IX

De Carlos Patiño.

COPLAS.

VOZ 1.ª

Em_bar_car quie_re Fi_le_no su ha_cien_da por e_sas

2.ª

Em_bar_car quie_re Fi_le_no su ha_cien_da por e_sas

3.ª

Em_bar_car quie_re Fi_le_no su ha cien_da por e_sas

4.ª

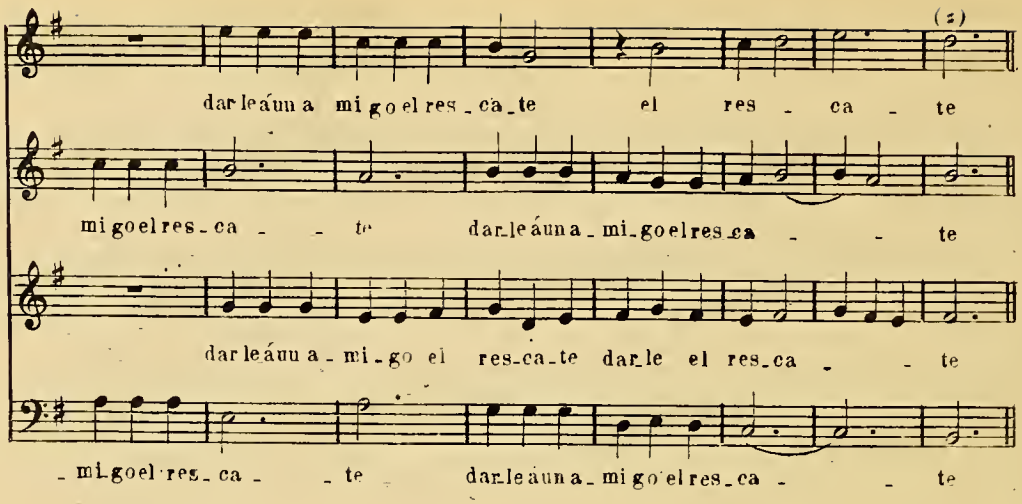
Em_bar_car quie_re Fi_le_no su ha_cien_da por e_sas

ma_res por que pre_ten_de con e_lla

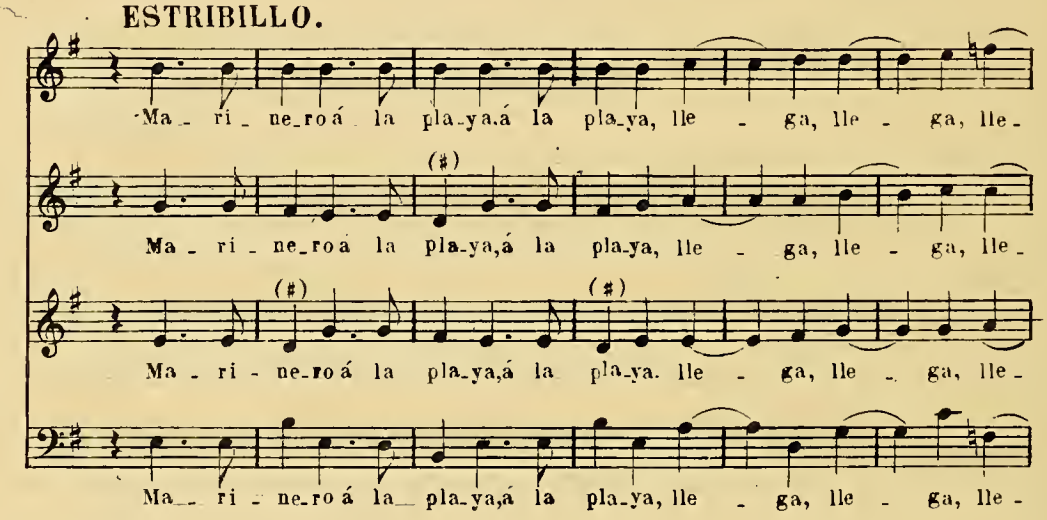
ma_res por que pre_ten_de con e_lla darle á una_

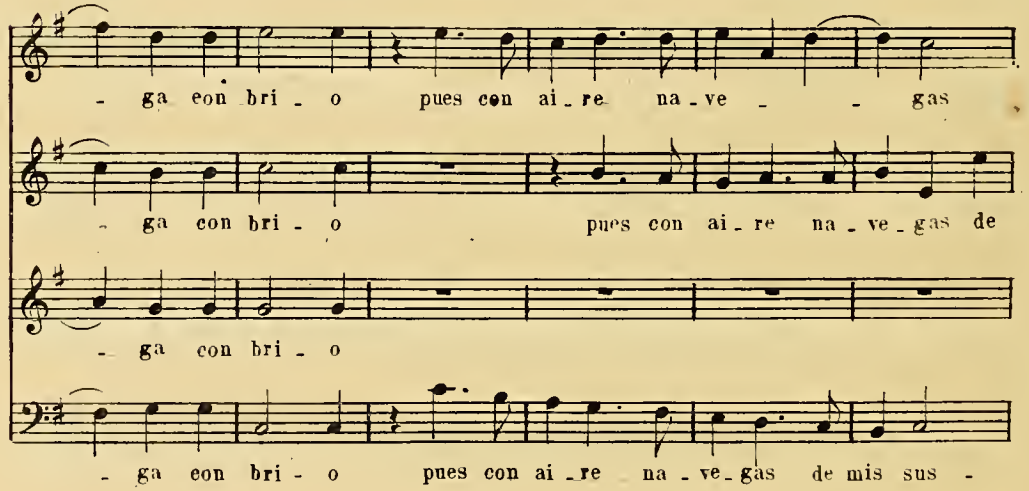
ma_res por que pre_ten_de con e_lla

ma_res por que pre_ten_de con e_lla darle á una_


dar le á un a mi go el res - ca - te el res - ca - te
mi go el res - ca - te dar le á un a - mi - go el res - ca - te
dar le á un a - mi - go el res - ca - te dar le el res - ca - te
- mi - go el res - ca - te dar le á un a - mi - go el res - ca - te

ESTRIBILLO.


Ma - ri - ne - ro á la pla - ya, á la pla - ya, lle - ga, lle - ga, lle -
Ma - ri - ne - ro á la pla - ya, á la pla - ya, lle - ga, lle - ga, lle -
Ma - ri - ne - ro á la pla - ya, á la pla - ya. lle - ga, lle - ga, lle -
Ma - ri - ne - ro á la pla - ya, á la pla - ya, lle - ga, lle - ga, lle -


- ga con bri - o pues con ai - re na - ve - gas
- ga con bri - o pues con ai - re na - ve - gas de
- ga con bri - o
- ga con bri - o pues con ai - re na - ve - gas de mis sus -

-gas pues con ai-re na-ve-gas de mis sus - - pi - ros

mis sus - - pi-ros de mis sus - pi - - ros pues con

pues con ai-re na-ve-gas de mi sus - pi - - ros pues con

pi - ros pues con

na - ve - gas de mis sus-pi - - ros. I-za, bo -

ai-re na-ve-gas de mis sus-pi - - - ros. I -

ai-re na-ve-gas de mis sus - pi - - ros. I - - za, bo -

ai-re na-ve-gas de mis sus - pi - - - ros. I - - za,

- ga pres - to, ba-te los re-mos, ba-te los re - mos

- za, bo - ga, bo - ga pres - to, ba-te los re - mos

bo-ga pres - to, ba-te los re - mos. pres-to ba-te los

bo - ga pres - to. ba-te los re - mos, ba-te los re - mos

ba - te los re - - mos pues que te ha - ce la sal - va to -

ba - te los re - - mos pues que te ha - ce la sal - va to -

re - - mos pues que te ha - ce la sal - va mi pe - cho, to -

pues que te ha - ce la sal - - va to - do mi pe - cho, to -

- do, to - - do mi pe - - cho, que ya te a - -

- do, to - - do mi pe - - cho, que ya

- do, to - - do mi pe - - cho, que ya

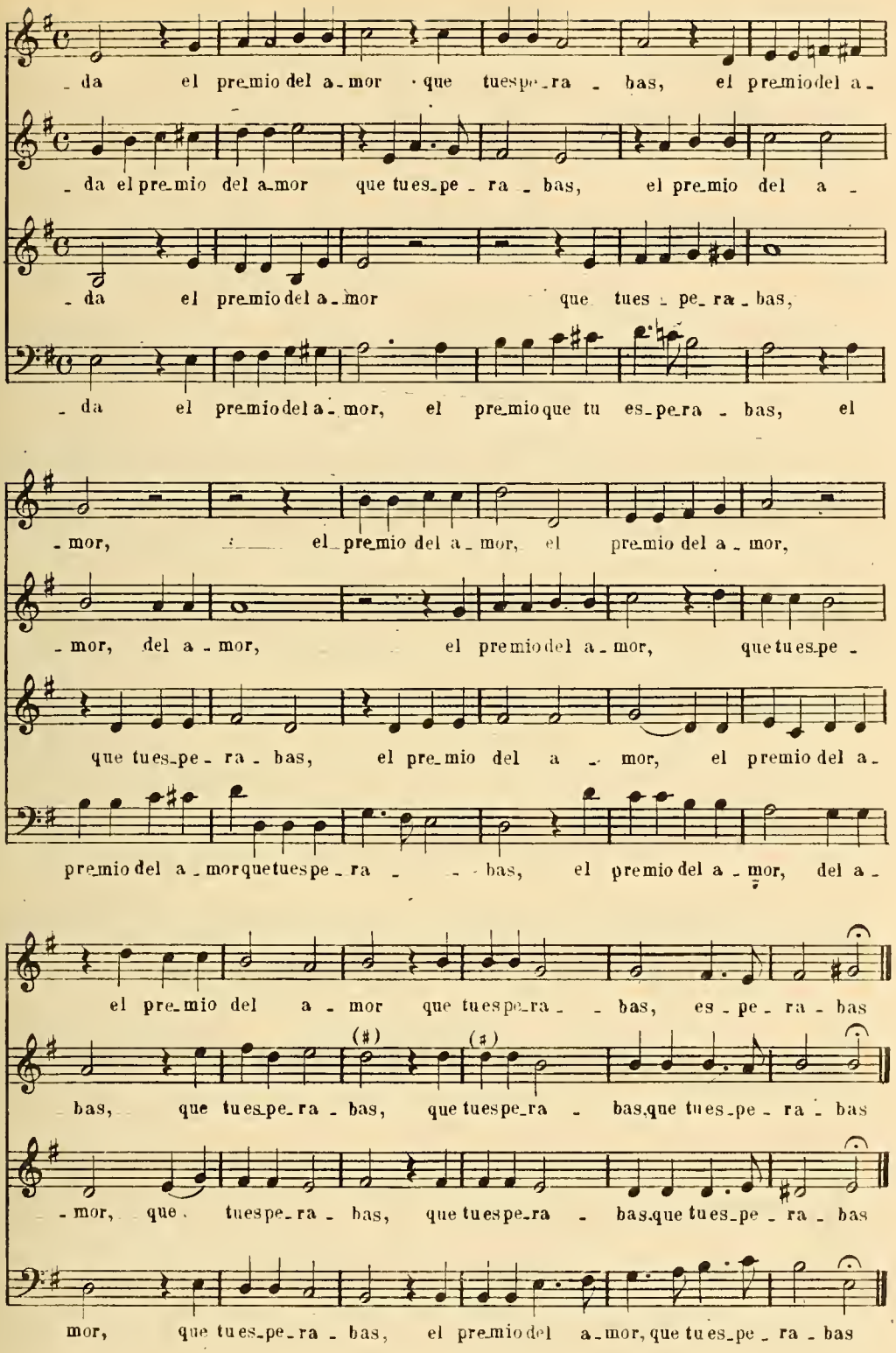
- do, to - - do mi pe - - cho, que ya

- guar - - da, que ya te a - guar - - -

te a - guar - - da, que ya te a - guar - - -

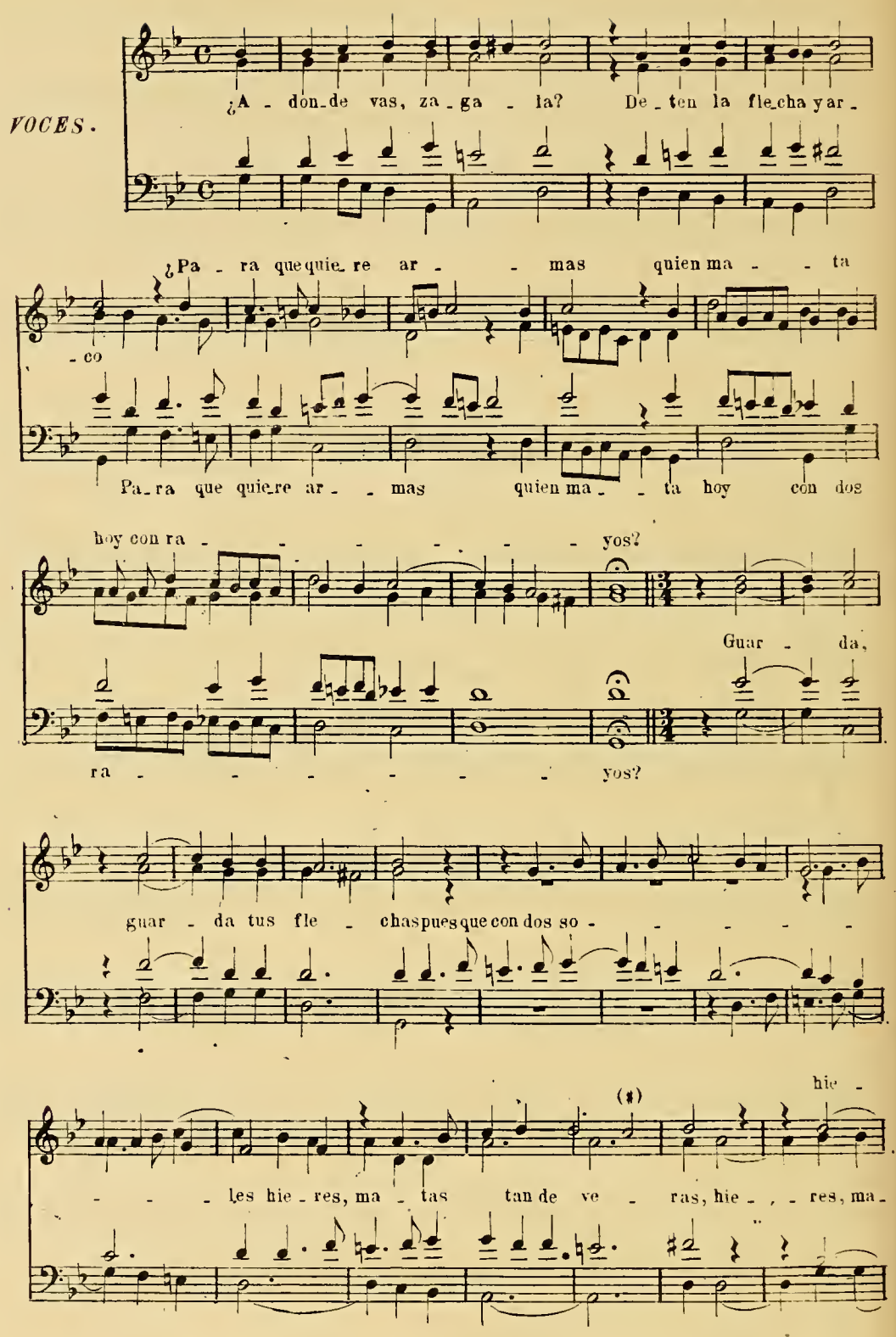
te a - guar - - da, que ya te a - guar - - -

te a - guar - - da, que ya te a - guar - -


- da el pre_mio del a_mor que tuespe_ra - bas, el pre_mio del a_
- da el pre_mio del a_mor que tues_pe - ra - bas, el pre_mio del a -
- da el pre_mio del a_mor que tues - pe_ra - bas,
- da el pre_mio del a_mor, el pre_mio que tu es_pe_ra - bas, el
- mor, el_pre_mio del a_mor, el pre_mio del a_mor,
- mor, del a_mor, el pre_mio del a_mor, que tu es_pe -
que tues_pe - ra - bas, el pre_mio del a - mor, el pre_mio del a_
pre_mio del a_mor que tuespe_ra - - bas, el pre_mio del a_mor, del a_
el pre_mio del a_mor que tuespe_ra - - bas, es_pe_ra - bas
bas, que tues_pe_ra - bas, que tuespe_ra - bas, que tues_pe_ra - bas
- mor, que tuespe_ra - bas, que tuespe_ra - bas, que tues_pe_ra - bas
mor, que tues_pe_ra - bas, el pre_mio del a_mor, que tues_pe_ra - bas

X

Mateo Romero.



- res, ma - tas, hie - res, ma - tas, ma - tas ya tan de - ve - ras,

pues que con dos so - les ma - tas tan de ve-

con dos so - les hie - res, ma - tas

Despacio.

más pe ne tran más, más, dí - ga -

más pe - ne tran tus o - jos tus o - jos dí - ga -

dí - ga - lo za - ga - - la mi co - - ra - -

- lo za - ga - la mi co - ra - zon

- lo za - ga - - - lo mi co - - - ra -

- zón en lla - mas, que se a -

que se a - brasa en lla - mas, en lla - - mas

- zón que se a - brasa en lla - - - mas

bra - sa, se a - bra sa en lla - mas

que se a - bra - sa en lla - mas, en lla - -

que tu a_mor, tu a_mor me ti - ró

que tu a_mor me ti - ró

que tu a_mor me ti - ró, que tu a_mor, tu a_mor me ti - ró

di - ga - lo za - ga - - - la mi co - ra - zon que se a_

dí - ga_

_bra_sa dí_ga_lo za - ga - - - -

_lo_ za_ ga - _ la mi co - ra - zón que se a_bra_sa, que

- la mi co - - ra - - zon que se a - bra - sa

- se a - bra - - sa, que se a - - bra - sa

BAILE DEL HERBOLARIO

De Don Jerónimo de la Torre.

VOZ.

ACOMPTO.

Hoy con hierbas de Fi_lis for_ _moun re_tra_ _to pues que quie_re el de_se_o ser su her_bo_la_ _rio por_que las al_mas por es_tar mas ren_di_das bus_can sus plan_tas

DUETTINO DEL BAILE

TIRSO Y ANGÉLICA

De Don Jerónimo de la Torre.

TIRSO

ANGÉLICA

ACOMPTO.

Suelta in_grata. No en mis a_ños. Tus por_fi_as

Ve_te a_le_ve. No en mis di_as. Tus en_

han de ven cer las tris_tes pe - - - nas mi - -

- ga - ños han de ven - cer las pe - nas mi - - - -

- as, han de ven_cer las pe - - nas mi - - as

- as, han de ven cer han de ven_cer las pe - nas mi - - as

TIRSO.

De_ja ti_ra_na es_fin_ge (*Falta la letra* - - - - - - -

- - - - - -) que de sen - tir no ten_gan sen_ti_mien -

- to que de sen - tir no ten_gan sen_ti_mien - - to

TONADA DE BAILE.

De autor desconocido.

1.ª VOZ.

ACOMPTO.

Siempre de los es - qui_vos el o - ro y pla_ta

1.ª VOZ.

es el me - jor tro - pie - - zo pa - - ra que cai - gan

2.ª VOZ.

Di - cen

2.ª VOZ.

bien, di - cen bien di - cen bien, que en ga_ñar es fi - ne - za,

3.ª VOZ.

Di - cen bien, di - cen bien, que en_ga_ñar, que en_ga_ñar es fi -

que en_ga_ñar es fi - ne - za ma - yor que que - rer.

- ne - za, que en_ga_ñar es fi - ne - za ma - yor que que - rer.

I

MINUÉ.

Del Doctor José Bassa.

VOZ.

ACOMPTO.

Si de A-ma-ri-lis los o-jos dis-pa-ran fle-chas que hie-ren con dul-ce ri-gor ¿de qué le sir-ve á Cu-pi-do la al-ja-ba? ¿pa-ra qué quie-re A-mor el ar-pon?

II

MINUÉ.

D. D. Sebastian Durón.

VOZ.

ACOMPTO.

A-mor ren-di-do, que aplaudiendo vas del A-gui-la au-gusta el nom-bre la e-dad de no-ble an-hel-lo has-ta su so-lio re-al pues so-lo tu e-res la o-fren-da y al-tar, pues so lo tu e-res la o-fren-da y al-tar

MINUÉ.

De autor desconocido.

VOZ.

ACOMPTO.

Bár-ba-ro, pér-fi-do, sa-be ven-cer, bár-ba-ro, pér-fi-do,

sa-be ven-cer pa-ra ren-dir á las al-mas A-mor, y pa-ra el

á-ni-mo de fle-cha rá-pi-da usa el ti-ra-no su ac-ti-vo ri-gor.

Bár-ba-ro, per-fi-do, sa-be ven-cer pa-ra ren-dir á las al-mas A-mor.

IV

MINUETE.

De autor desconocido.

VOZ.

ACOMPTO.

Es tu li-son-ja el ser mi ho-mi-ci-da,

es tu li-son-ja el ser mi ho-mi-ci-da de la fiel vis-ta que te

FIN.

mi_ro, de la fiel vis_ta que te mi - - ro. Pe ro yo es_pe_ro el ver_te do_

_li_da, pe_ro yo es_pe_ro el ver_te do_

_li_da de ha_ber he_ri_do, de ha_ber he_ri_do á quien te a_do_ró. Es tu li_

D. C. al segno 𝄋

V

JÁCARA Á SOLO, Á TRES Y A CUATRO.

De autor desconocido.

1ª VOZ.

VOCES Y ACOMPTO.

No hay que de_cir - - le el pri_mor ni con el va_

No la deis á en_ten_der flo_res ni vo_so_tras

lor que sa_le, que yo se que es la za_ga_la de las que rom_

be_llas a_ves, que es_te a_mo_ro_so fes_te_jo so_lo por e_

pen el ai_re, que yo se que es la za_ga_la de las

lla se ha_ce, que es_te a_mo_ro_so fes_te_jo so_lo

3.ª VOZ.

que rom - pe el ai - re, tan bi - za - rray pre - su - mi - da tan va -
por e - lla se ha - ce, que co - mo dei - dad se juz - ga, desuher -

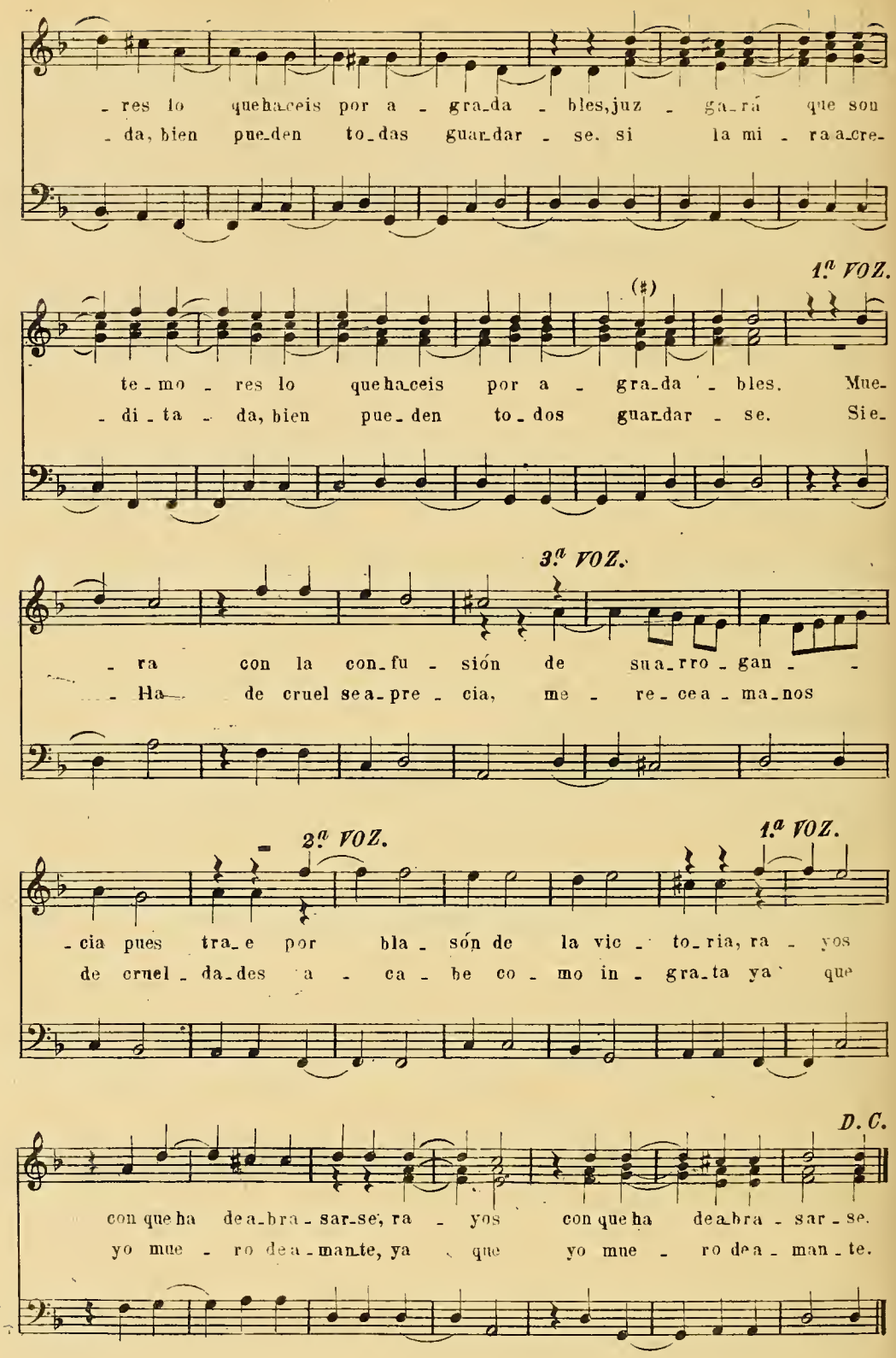
- lientees y a - rro - gan - te que ha ju - ra - do quee - lla so - la
- mo - su - ra se va - le y quie - re que el mun - do se - pa

ha de ven - cer al Dios Mar - te, que ha ju - ra - do quee - lla so - la
que no hay bel - dad que la i - gua - le, que no hay bel - dad que la i - gua - le

2.ª VOZ.

ha de ven - cer al Dios Mar - te. Si sa - le, que la fes - te - jan
que no hay bel - dad que la i - gua - le. Que aun - que su va - lor es mu - cho

las flo - re - ci - llas ya - ves, juz - ga - rá que son te - mo -
y su bel - dad es tan gran - de, si la mi - ra a - cre - di - ta


- res lo quehaceis por a - gra-da - bles, juz - ga-rá que son
- da, bien pue-den to-das guar-dar - se. si la mi - ra a-cre-
1.ª VOZ.
te - mo - res lo quehaceis por a - gra-da - bles. Mue-
- di - ta - da, bien pue - den to - dos guar-dar - se. Sie-
3.ª VOZ.
- ra con la con-fu - sión de sua-rro - gan - -
- Ha de cruel sea-pre - cia, me - re - cea - ma-nos
2.ª VOZ.
1.ª VOZ.
- cia pues tra-e por bla - són de la vic - to-ria, ra - yos
de cruel - da-des a - ca - be co - mo in - gra-ta ya que
D. C.
con que ha de a-bra - sar-se, ra - yos con que ha de a-bra - sar - se.
yo mue - ro de a - man-te, ya que yo mue - ro de a - man - te.

BAILETE.

P. Manuel Correa.

VOCES 1.ª

Con las mozas de Va-lle-cas al corrosa-lio Pas-

2.ª

Con las mozas de Va-lle-cas al corrosa-lio Pas-

3.ª

Con las mozas de Va-lle-cas al corrosa-lio Pas-

4.ª

Con las mozas de Va-lle-cas al corrosa-lio Pas-

cual, me-nos fi-no que lo me-nos, más pre-cia-do que lo

cual, me-nos fi-no que lo me-nos, más pre-cia-do que lo

cual, me-nos fi-no que lo me-nos, más pre-cia-do que lo

cual, me-nos fi-no que lo me-nos, más pre-cia-do que lo

más, más pre-cia-do que lo más. Mu-chas bai-lan y bai-la-

más, mas pre-cia-do que lo más.

más. más pre-cia-do que lo más.

más, más pre-cia-do que lo más. Mu-chas bai-lan y bai-la-

-ran muchas bai-lan y bai-la-rán bai-lan y bai-la-ran bai-lán y bai-la-

-ran muchas bai-lan y bai-la-rán bai-lan y bai-la-rán bai-lan y bai-la-

-rán y bai-la-rán con el son con el son

-rán y bai-la-rán con el son con el

con el son del re-cien ve-ni-do muchas bai-lan y bai-la-

son del re-cien ve-ni-do muchas bai-lan y bai-la-

-rán y bai-la-rán al pan-de-ro del ma-

-rán y bai-la-rán al pan-de-ro del ma-

-ri-do y al cas- -ca-bel del ga-lán mu-chas bai-lan,

-ri-do y al cas- -ca-bel del ga-lán mu-chas bai-lan

mu-chas bai-lan, mu-chas bai-lan y bai-la-rán, mu-chas

tó-das, to-das mu-chas bai-lan y bai-la-rán, mu-chas

to-das, to-das mu-chas bai-lan y bai-la-rán, mu-chas

to-das, to-das mu-chas bai-lan y bai-la-rán, mu-chas

bai_lan y bai_la_rán y bai_la_

bai_lan y bai_la_rán y bai_la_

bai_lan y bai_la_rán y bai_la_

bai_lan y bai_la_rán bai lan, bai lan y bai_la_

_rán, al pan_de_ro del ma_ri_do, al cas_ca_bel

_rán, al pan_de_ro del ma_ri_do, al cas_ca_

_rán, al pan_de_ro del ma_ri_do, al

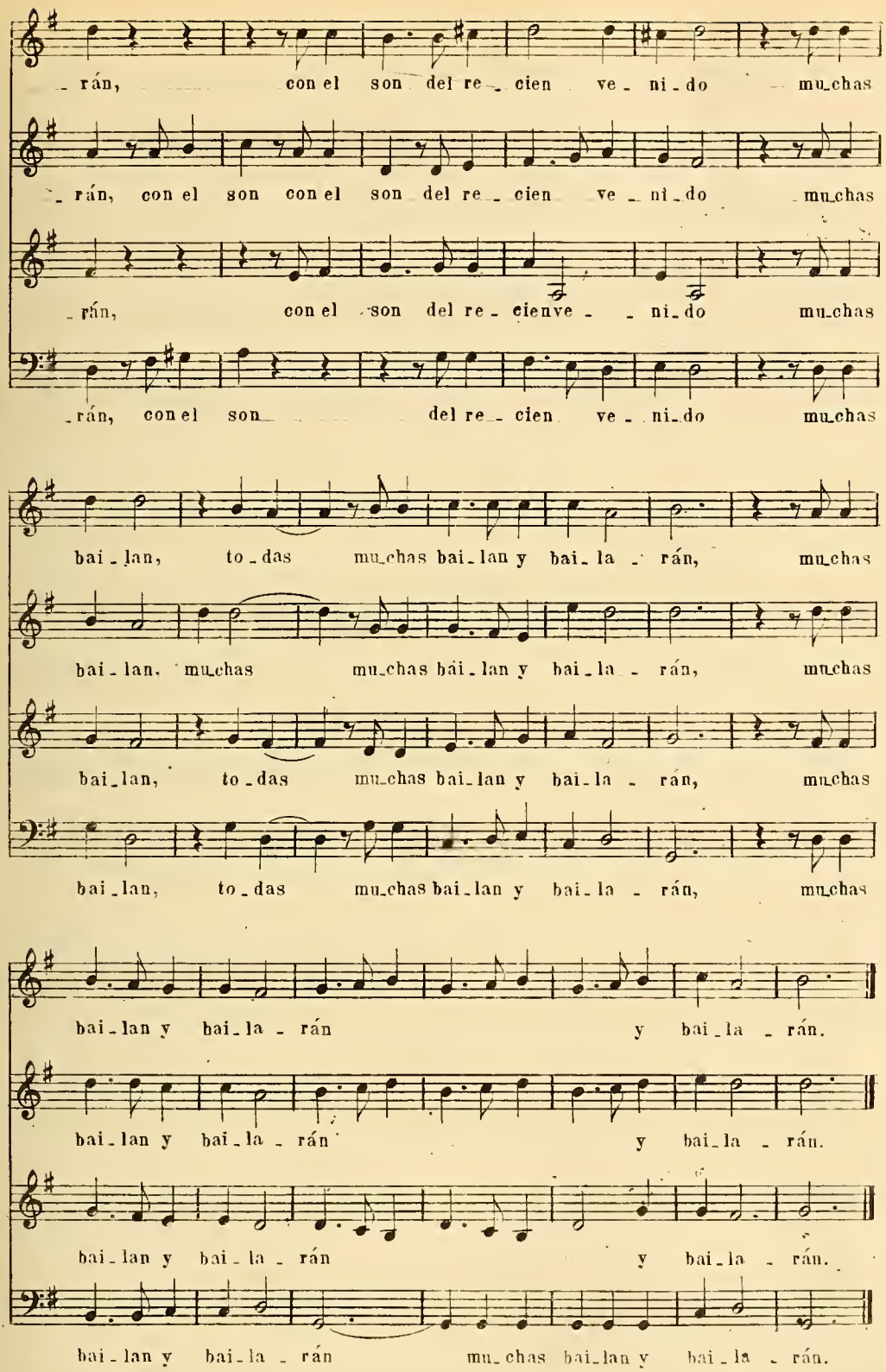
_rán, al pan_de_ro del ma_ri_do, al cas_ca_

del ga_lán, mu_chas bai_lan y bai_la_

_bel del ga_lán, mu_chas bai_lan y bai_la_

cas_ca_bel del ga_lán del ga_lán, del ga_

_bel del ga_lán, mu_chas bai_lan y bai_la_rán, y bai_la_


rán, con el son del re cien ve_ ni_do mu_chas
rán, con el son con el son del re cien ve_ ni_do mu_chas
rán, con el son del re cienve_ _ ni_do mu_chas
rán, con el son del re cien ve_ ni_do mu_chas
bai_lan, to_das mu_chas bai_lan y bai_la_ rán, mu_chas
bai_lan, mu_chas mu_chas bai_lan y bai_la_ rán, mu_chas
bai_lan, to_das mu_chas bai_lan y bai_la_ rán, mu_chas
bai_lan, to_das mu_chas bai_lan y bai_la_ rán, mu_chas
bai_lan y bai_la_ rán y bai_la_ rán.
bai_lan y bai_la_ rán y bai_la_ rán.
bai_lan y bai_la_ rán y bai_la_ rán.
bai_lan y bai_la_ rán mu_chas bai_lan y bai_la_ rán.

I

SOLO HUMANO.

Sebastian Durón.

VOZ.

ACOMPTO.

Sal_vas del clá_rin en es_te con_fin sue_nen y mas sue_nen y en

Car_los se em_ple_en si_glos mas de mil

II

TONADA Á SOLO.

De Juan Hidalgo.

ESTROFA.

VOZ.

ACOMPTO.

Em_pe_zo la no_che to_da sin ce_

_sar cla_mo_re_a_ron las cam_pa_nas de su

cor_te al Gran_de Fi_li_po cuar_

_to

1ª volta. 2ª volta.

las cam_pa_nas dan, dan, dan y da_rán las cam_pa_nas

las cam_pa_nas, las cam_pa_nas, dan, dan, dan y da_

_rán y sus cla_mo_res se oi_rán para el a_viso y e_

_jem_plo, que de la Fama en el Tem_plo á to_dos los si_glos,

to_dos los si_glos dan, dan, dan, dan, á to_dos los

si_glos dan. Y sus cla_mo_res se oi_rán

pa_ra el a_viso y e_jem_plo, que de la

Fa_ma en el Tem_plo á to_dos los si_glos dan

las cam_pa_nas dan, dan, dan, y da_rán

dan, dan, y da_rán

III

TONADA Á SOLO.

De José Marin.

VOZ.

ACOMPTO.

A_sí mo_ri_ré, a_sí mo_ri_ré

has_ta que la for_tu_na a_se_gu_re, A_ma_ri_lis cru_el,

la ven_tu_ra el tro_fe_o la di_cha que a_guardo en los quivo de

tan_to des_den. A_sí mo_ri_ré, a_sí mo_ri_ré

COPLAS.

(Falta la letra en el original)

IV

PASACALLE Á SOLO.

COPLAS. **José Marin.**

VOZ.

Diz que era co_mo una nie_ve Ma_ri_ca la de Ber_lin_
E_ra Ma_ri_ca en su ál_de_a la que inventó los es_quin_

(1)

GUITARRA.

ches, y vie_ne el de_mo_nio y qué ha_ce que su mal gus_to la tiz_ne
_ces, y qui_so dar en ser ón_ça can_sa_da ya de ser ti_gre,

que su mal gus_to la tiz_ne, que su mal gus_to la tiz_ne.
can_sa_da ya de ser ti_gre, can sa da ya de ser ti_gre.

(1) El efecto real de la nota escrita corresponde á la 8ª inferior.

ESTRIBILLO.

Porqueá to_dos di_ce, porqueá to_dos di_ce,

queespa_ra e_lla, quespa_ra e_lla, el pe_or nin_gu_no

el pe_or nin_gu_no el me_jor cualquie_ra

D. C.

V

PASACALLE Á SOLO.

José Marin.

VOZ.

GUITARRA.

A_que_lla Sie_rra Ne_va_da que den_sa nu_be pa_

_re_ce, con el ri_gor del es_ti_o en par_do es_co_llo,

en par_do es_co_llo se vuel_ve.

ESTRIBILLO.

Fa - ti - ga - da es - pe - ran - - za, re - me - - - dio mor - tal,

fa - ti - ga - da es - pe - ran - - za, re - me - - - dio mor - tal

¿qué me quie - res, qué - me quie - - - res ya? Dé - ja - me mo - rir

dé - ja - me mo - rir, mo - - - rir, mo - - - rir

sin - es - pe - rar, pues en na - da hay fir - me - - za si

no es en mi mal, pues en na - da hay fir - me - - za si

no es en mi mal, si no es en mi mal

VI

SOLO HUMANO.

De Juan de Navas.

VOZ.

ACOMPTO.

Bus-ca-ba el a-mor, bus-ca-ba el a-mor en la

lla-ma, en la per-la, el a-ve y la flor, y te-

-ní-a-le den-tro de mi co-ra-zón. Qué bue-no i-ba yo pi-

dien-do ra zón, ce- -los, som-bras de la luz yá

las ti-nie-blas del sol. Bus-ca-ba el a-mor,

bus-ca-ba el a-mor y te-ní-a-le den tro de

mi co - ra - zón y te - ní - a - le

COPLAS.

den - tro de mi co - ra - zón Pre_gun_ta_ba al cie - lo

si su her_mo_so ve - lo e - ra de mian_he - lo cau - - sa su - pe -

- rior mas ni la hermosu - ra de su lla_ma pu - ra

e - ra sombra oscu - ra de su excel - so a - mor. Bus - ca - ba el a - mor

y te - ní - a - le den_tro de mi co - ra - zón

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

ADVERTENCIA

sobre el volumen doble, IV y V

DEL

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

El exceso de original de música, que no podía separarse del literario formando volumen aparte, nos ha obligado á contar como doble, para los fines de subscripción, la materia del presente.

Rogamos á nuestros subscriptores tengan en cuenta estas razones, esperando, fundadamente, que las hallarán de acuerdo con las bases convenidas para esta publicación.

Los Editores.

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA
COLECCIONADOS, TRANSCRIPTOS È ILUSTRADOS

POR

FELIPE PEDRELL

VOL. IV. V

VARIOS

(ASTURIANO—BERXES—DURÓN—HIDALGO—JUSTO—LITERES
MACHADO—MARÍN—MARTI VALENCIANO—MONJO—NAVARRO—NAVAS—PATIÑO
SERQUEYRA—VILLAFLOR)

—1898—

Canuto Berea y Compañía, Editores

38, REAL, 38

LA CORUÑA

ES PROPIEDAD.—Reservados todos los derechos de representación, reproducción y traducción, etc., etc.

LA CORUÑA.-TIPOGRAFIA LA GUTENBERG, BARRERA, 19.

I.

Más sobre Música de Zarzuelas y Comedias, Bailes, Cuatros y Tonadas

DEL SIGLO XVII

El distinguido cronista de la *Ilustración Española y Americana*, D. José Fernández Bremón, hablaba no ha mucho (1) de mi *hallazgo*, y poniendo la cuestión en su verdadero terreno, decía: «El Sr. Pedrell saca del tal hallazgo la consecuencia importante de que en España no se interrumpió en el teatro la línea de la música nacional desde los tiempos de Juan del Encina hasta nuestros días, y que si no tuvo su manifestación en óperas, pues niega que fuera tal *La Selva sin Amor*, de Lope de Vega, con que el insigne Barbieri sostenía nuestra antigüedad en ese espectáculo, en cambio salimos gananciosos por haber mantenido en el teatro nuestro genio musical propio, en los *cantarcillos* de Juan del Encina, Sanabria y Peñalosa, de los siglos XV y XVI, los *tonos*, *cuatros*, *bailetes*, *jácaras* de Romero, Patiño, Marín, Hidalgo, Juan de Navas y Durón, en el siglo XVII; y las *follas*, *mogigangas*, *tiranas* y *seguidillas* de Moral, Guerrero, Esteve, Laserna y los tonadilleros del siglo XVII».

Colocada la cuestión en este terreno, recibe hoy aumento esa «genealogía completa de la música teatral española», como la llama oportunamente el Sr. Bremón, á quien le parece *inalterable* como á mí, y á la cual añado ramas de otros músicos y obras.

Séame dado insistir sobre las conclusiones establecidas anteriormente, robustecidas hoy con el aumento que recibe la genealogía de la música de esa *olvidada parte de nuestro todo*, como la llamaba Calderón (2). El indigenismo de inspiración genial de los *cantarcillos* y *villancicos* de los siglos XV y XVI, se dá la mano con los *tonos* y *tonadas*, los *cuatros* y las músicas de Zarzuelas y Comedias, los *bailetes* y las *jácaras* del siglo XVII y con las *follas*, *mogigangas*, *tiranas* y *seguidillas* de los tonadilleros del siglo XVIII. Esto afirmé, añadiendo, que ningún autor dramático ni ningún músico del siglo XVII pensó jamás escribir óperas, lo que se llama óperas, teniendo como tenían un espectáculo lírico-dramático hijo de una tradición de gusto propio derivada de las representaciones de Juan del Encina, Lucas Fernández, Francisco de Madrid y otros, en las cuales alterna lo cantado y lo hablado. Si la mezcla de lo cantado y lo hablado se considera como principio característico de lo que en Francia se llama Opera Cómica y en España Zarzuela, las *eglogas* y *farsas*, *villancicos* y *entremeses*, *bailes* y *mogigangas* de nuestro teatro antiguo ofrecen analogías y estrecha conformidad de procedimientos con algunos documentos de la literatura medioeval y de la popular conservada por la tradición. Mezcla de cantado y hablado ofrecen, asimismo, las obras no teatrales de carácter puramente narrativo y especialmente ciertos cuentos populares. Sería pueril empeño buscar la influencia directa de estas narraciones ó cuentos en la formación de la Zarzuela, aunque merezca señalar-

(1) Vid. la citada *Ilustración* perteneciente al día 22 de Diciembre de 1897.
(2) Vid. Vol. III pág. VII.

se la identidad de procedimientos en la forma é índole de este género de espectáculo, en el cual lo hablado se reserva para la acción y sus desarrollos, y lo cantado para la expansión lírica del momento apasionado.

Si esto y nada más que esto es la representación escénica que, por tradicionales é inocentes razones botánicas y locales, persistimos en llamar Zarzuela y no Comedia musical ó lírica (1), que sería mejor; Zarzuelas, embrionarias Zarzuelas son aquellos *cosantes* (2) *y rondelas* de que nos habla la Crónica del Condestable de Castilla, que mandaba se cantasen «desque habían danzado una hora ó más... en los quales él y la Señora Condesa y las otras damas y los señores de la yglesia mayor e todos los conbidados cantaban... y después venían momos los quales para esto estaban aderezados»; (3) primitivas Zarzuelas son las composiciones dialogadas de nuestros cancioneros, algunas de las cuales, especialmente las que tienen música, son de mucho interés para la historia del teatro lírico español; Zarzuelas ya más desarrolladas son las *Farsas* (4) y *Eglogas* de Juan del Encina (5) y las *Farsas y Autos* de Lucas Fernández (6) las cuales terminan indefectiblemente con villancicos ó cantarcillos alusivos al asunto, costumbre ó resabio de su derivación é índole eclesiástico-popular y «clara demostración—según opina Don Manuel Cañete—de lo mucho que tardó el drama en prescindir del canto, auxiliar eficacísimo de toda representación escénica desde los primeros orígenes del teatro moderno»: Zarzuelas son, acabadas y perfectas zarzuelas que han recibido toda la amplitud y desenvolvimiento á que tendía y se prestaba esta forma de espectáculo cuando se apodera de ella el genio de Lope de Vega y con el admirable sentido que tenía del poder melódico de la palabra, adivina que de su fusión con la música dependía el carácter de todo un drama musical puro: Zarzuelas son, repito, acabadas y perfectas Zarzuelas *La Selva sin Amor*, de Lope y eso mismo las *Pastorales*, *Fiestas* ó como quiera llamárselas de Calderón, *El Laurel de Apolo*, *La Púrpura de la rosa*, *El Jardín de Falerina* etc. Zarzuela he llamado y no ópera á la primera, porque despejadas las nieblas que envuelven nuestra historia musical del siglo XVII, los afortunados hallazgos de ahora autorizan para afirmar que en dicho siglo existía en España una forma de drama musical que no era una imitación servil del estilo italiano, y que ya desde el segundo tercio de aquel siglo comenzó á significarse nuestra nacionalidad musical, creando sobre la base del canto popular los soberbios y castizos *Tonos* y *Tonadas* de las Zarzuelas de Vega Carpio y de Calderón, gérmenes de la característica *Tonadilla* del siglo pasado y de la *Zarzuela* contemporánea en lo que tiene de más indígena.

La *Selva sin Amor* no pertenece al género exótico llamado ópera, y aunque no conozcamos su música, fácil nos es colegir de su carácter por la del fragmento que poseemos de *El Jardín de*

---

(1) Deberían abandonarse de una vez para siempre las denominaciones exóticas, falsas, además, de *ópera cómica* y *opereta* como equivalentes á la zarzuela seria y á la zarzuela ligera. Con buen acuerdo llamó Chapí *juguete cómico lírico* á su preciosa composición en un acto con música y hablado, titulada *La Serenata*, y saltando por encima de todo ha calificado de *melodrama lírico* su última aplaudida obra, *Los hijos del batallón*.

(2) En diversos pasajes de la Crónica se halla la palabra *cosantes* en la acepción de cantares ó cantinelas y la de *rondelas* en la de cantos á la ronda ó á la redonda, es decir, entonados unos después de otros por los asistentes, según opinión de Gayangos, refiriéndose á los *cosantes*, por cantarse, quizá, también en *cosos*, es decir por plazas y mercados.

(3) De los tropos de la Iglesia de los siglos IX y X salen los dramas litúrgicos del siglo XI, y de éstos los Misterios, el teatro musical de la Edad Media. Este teatro se habría estacionado apesar de los vitales elementos que recibiera y había conservado de la antigüedad, y se habría eclipsado como realmente se eclipsó durante el siglo XV, si el sentimiento de la personalidad no le hubiera hecho renacer de sus cenizas á fines del siglo XVI.

(4) Según Ducange (Vid. *Glossarium*) *farsa* deriva del verbo *farcio*. Desde el siglo XIV se llamaba y se llama todavía en algunas catedrales de la corona de Aragón y de la provincia de Tarragona á los maitines de miércoles, jueves y viernes santo *dels Fars* ó más comunmente, *Fassos*, de la palabra *farsa* que se dió á las preces rimadas que se cantaban al fin de los oficios litúrgicos propios de aquellos días».

(5) Nos es conocida la música de dos de estas Eglogas. El lector curioso podrá verla en el *Cancionero musical* de Barbieri. En una de las Eglogas, representada al parecer en la noche postrera de carnal de 1495, los cuatro personajes *Gil*, «pastor que de antes era escudero», *Pascuala*, *Mingo* y su esposa *Menga* cantan á la mitad de la pieza el villancico que empieza

Gasajémonos de hucia, etc.

y al fin el villancico que se canta con la letra

Ninguno cierre las puertas, etc.

En la Egloga que comienza *¡Carnal fuera! ¡Carnal fuera!* «representada la mesma noche de Antruejo ó Carnestollendas» los pastores *Beneito* y *Bras*, *Lloriente* y *Pedruelo*, cantan asimismo el villancico final con la letra

Hoy comamos y bebamos etc.

Como se vé, la música no era una novedad en el teatro en la época de Juan del Encina y de sus predecesores y continuadores inmediatos. La antigua Grecia, por lo menos hasta la decadencia alejandrina, no separó la poesía escénica del elemento musical. Tampoco separó estos dos agentes la Edad Media, que al lado del drama litúrgico cantado nos ofrecen la villanesca, el villancico ó el cantarcillo inspirados en la forma popular. El renacimiento del teatro profano hacia principios del siglo XVI acentuó, en Italia singularmente, los esfuerzos hechos con objeto de estrechar la alianza entre la poesía y la música, manifestándose esta alianza en la interpolación de intermedios de canto en la comedia y en la introducción de coros en la tragedia, conforme á la tradición clásica.

(6) Son importantísimas para la historia de la música nacional las Farsas, Autos, Eglogas y Diálogos de Juan del Encina y Lúcas Fernández, los más conocidos y por ahora los más genuinos representantes de la música de este género, en cuyas piezas la poesía y la música vuelven á unirse por medio de villancicos ó de diálogos cantados, como el de Lúcas Fernández. Esos primeros pasos hacia la zarzuela no son ciertamente más que un divertimiento poético, un ornato de la acción realizado por el canto, pero en ellos se establecen los primeros ensayos en este género de espectáculo y digo así teniendo por sabido que tales ensayos no conducen á la otra manifestación, hasta cierto punto homogénea, el drama lírico, que todavía está lejos en aquella época y tiene orígenes muy distintos.

Falerina, cuya representación, como es sabido, data del año 1629 (1). Precisamente la *Egloga pastoral* (así la titula Lope) *que se cantó á S. M. en fiestas de su salud*, fué publicada por primera vez en 1630 en el *Laurel de Apolo*, con otras rimas (Madrid, por Juan González) y representada un año antes, es decir en 1629.

Sobre la fecha y otras circunstancias de esta pieza curiosa, escribió con su habitual ingenio, pero con preocupaciones singulares, el maestro Don Francisco Asenjo Barbieri en su substancioso Prólogo (especie de estudio sobre los orígenes del drama lírico en España) á la *Crónica de la Opera Italiana en Madrid*, desde el año 1738 hasta nuestros días, por Don Luís Carmena y Millán. (2) Conviene tomar nota de los párrafos referentes á la cuestión que aquí se tiende á esclarecer, que me darán materia para algunas observaciones pertinentes, basadas sobre más recientes trabajos.

Cuatro órdenes de consideraciones se me imponen desde luego. Para exponerlas metódicamente, procurando no alejarme del asunto, las sintetizaré en estos términos:

1.ª ¿Pudo ser toda cantada la Egloga Pastoral de Lope, *La selva sin amor*?

2.ª ¿En qué género de música fué compuesta?

3.ª ¿El compositor de la música fué español ó extrangero?

4.ª ¿Porqué ha privado y persiste la forma de canto entremezclado de diálogo en España y en Francia principalmente?

***

Escribe Barbieri en el citado Prólogo: «Lope de Vega, no satisfecho con dar tan gran participación á la música en sus obras, llegó á escribir un verdadero *libreto de ópera*, una Egloga pastoral intitulada *La Selva sin Amor*, que *fué puesta íntegramente en música* y ejecutada en el Real Palacio el año 1629» Una «verdadera ópera» la llama más adelante, «*y la primera de España*», añade, subrayando estas palabras, «es decir un espectáculo dramático *todo cantado*». (3)

Barbieri creía que los dramas litúrgicos de la Edad Media, que se representaban, cantaban y aún bailaban en las Iglesias de España eran cierta «especie de óperas» y que era asimismo una «verdadera ópera religiosa» la representación litúrgica que mencioné en el prefacio del volumen anterior intitulada *El Tránsito y la Asunción de la Virgen* y viene representándose, con sus correspondientes tramoyas y cantándose toda íntegramente desde últimos del siglo XV en la iglesia de Elche los días 14 y 15 de Agosto de cada año.

Si *La Selva sin Amor*, decididamente ópera para Barbieri, fué toda cantada. ¿Porqué no contar entre el número de las óperas anteriores, bastante anteriores, por cierto, á la Egloga pastoral de Lope, el «*Dialogo para cantar fecho por Lucas Fernández sobre «¿quién te hizo, Juan, pastor?»* (4) en el cual introdúcense el mesmo *Juan Pastor* y otro llamado *Bras?* El *Diálogo* de Lucas Fernández es *todo cantado* y sin embargo, incurriría en error el que se atreviese á calificarlo de ópera, en el riguroso sentido de la palabra, como el que afirmase que pertenecen al mismo género de espectáculo, aquellos Bailes, Mogigangas, Jácaras y Entremeses, tan numerosos en el siglo XVII, *todos cantados desde el principio al fin*, del floridísimo Licenciado Luís Quiñones de Benavente y del ingenioso Don Gil de Armesto y Castro, para no citar más que á estos dos famosos entremesistas.

Esta preocupación singular en quien debió sus mejores triunfos al único espectáculo realmente indígena que posee España, puso á Barbieri en el empeño curiosísimo de buscar á roso y velloso y ver en todo «especie de óperas» y óperas enteras y verdaderas, lo mismo en aquellas manifestaciones artísticas de precedentes lejanos, en las cuales no se columbra todavía la reno-

(1) Vid. Vol. III página XXIV.
(2) Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Rios, 1878.
(3) Pág. XV.
(4) Impreso el año 1514.

vación del sentimiento personal y de la expresión dramática en la música (1) que en que lo real y positivamente son Zarzuelas por su forma, por sus tendencias y hasta por el título de tales que plugo á sus autores bautizarlas.

De la lista de libretos impresos de *óperas españolas compuestas en el estilo italiano* que, como «prueba irrecusable de la grandísima influencia que de día en día iba ejerciendo la música italiana en el gusto de los madrileños» presenta Barbieri en el referido Prólogo, resulta que más de la mitad de las que figuran en dicha lista, aunque calificadas de óperas, son positivamente Zarzuelas.

Veáse:

«*Angélica y Medoro, ópera* escenica en estilo italiano, cantada por los cómicos españoles en el teatro del Buen Retiro el año 1722».

La letra es de Cañizares. Barbieri la llama *ópera escénica* y Don Cayetano Alberto de la Barrera *(Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español) zarzuela.* Fué cantada por los cómicos españoles en el Teatro del Buen Retiro, el año 1724.

¿Sería la música del colaborador obligado de Cañizares, el maestro Coradini?

«*Fieras afemina amor*, zarzuela á la italiana, letra de Cañizares, cantada en el Retiro por los españoles en 1724.»

Hay libreto impreso de la *Loa* para esta zarzuela. Titúlase: *Loa para la comedia de Fieras afemina amor... que se representó en el coliseo del Buen Retiro, en celebridad de la Real aclamación del Rey Nuestro Señor Don Luís I, que Dios guarde, el día* 17 *de Abril de* 1724 (Conozco otra edición del mismo año, Madrid, por Manuel Román)—Orden de la representación: *Fieras afemina amor...* 1.ª Jornada: *Entremés del Hostelero*—2.ª Jornada: *Baile con canto*, por Francisca de Castro, María de San Miguel, Rosa Rodríguez.

«*Con amor no hay libertad*, melodrama armónica, música de D. Francisco Coradini, cantada por la compañía de Juana Orozco, en el teatro de la Cruz en 1731».

Barrera *(loc cit.)* lo llama *Drama musical* y añade: «fué representado en el coliseo de la Cruz, por el Carnaval de 1731».

«*Milagro es hallar verdad*, letra de Cañizares, música de Coradini, cantada por la Compañía de Manuel de San Miguel en el teatro del Príncipe en 1732».

Zarzuela, 1732, apunta Barrera.

«*Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*, zarzuela de Don José de Bustamante, música de Don Juan Diego Lana, cantada por la compañía de Juana Orozco en el teatro de la Cruz en 1733».

Barrera señala la obra en estos términos: «*Por conseguir la deidad, entregarse al precipicio*, Zarzuela en dos actos, ejecutada en la Cruz, el 5 de Diciembre de 1733; música de Don Diego Lana. Citada en el Catálogo del señor Durán».

La cautela en la amistad, ópera española de Don Juan Agramont y Toledo, música de Don Francisco Corselli, cantada por mugeres solas de las compañías de la Cruz y del Príncipe en el teatro de los Caños del Peral en 1735».

Barrera indica edición de esta obra: *La cautela en la amistad y robo de las Sabinas—Zarzuela*—Madrid, 1735, en 8.°».

«*Trajano en Dicia, ópera* española de *Un Ingenio matritense*, música de Coradini, cantada solo por mugeres de las compañías españolas, en el teatro de la Cruz el año 1735».

¿Es, realmente, ópera, como quiere Barbieri?

«*Por amor y por lealtad, ópera* española de Don Vicente Camacho, música de Don Juan Bautista Mele, cantada por los cómicos españoles en el teatro de la Cruz el año 1736».

Barrera da noticia del libro impreso: *Por amor y lealtad ó Demetrio en Siria*—Fiesta Real—Madrid, 1736, en 8.°»

---

(1) «En este sentido—dice el Sr. Menéndez y Pelayo en las Observaciones preliminares del tomo V de las Obras de Lope de Vega (Madrid, 1895)—es claro que los grandes maestros religiosos de mediados del siglo XVI, los Palestrinas y Victorias, son precursores del arte profano en lo que tiene de más apasionado y de más profundo. Desde el momento en que existió una expresión musical de la vida interna, aplicada á la tragedia más sublime de todas, nació de hecho la música religiosa, que resonó por primera vez bajo las bóvedas del templo, velada en la forma de los *motetes* y los *responsos*.

«*Dar el ser el hijo al padre, ópera* española, música de Coradini, cantada sólo por mugeres en el teatro del Príncipe, 1736».

Ocurre la misma duda.

«*El ser noble es obrar bien, ópera* española, letra de *Un Aficionado*, música de Coradini, cantada sólo por mugeres españolas en el teatro de los Caños en 1737».

Apunta Barrera: *El ser noble es obrar bien—Drama músico*—Madrid, 1736, en 8.°—*Un aficionado de esta corte*».

«*Amor, constancia y muger, ópera* española, música de Don Juan Bautista Mele, cantada solo por mugeres españolas en el Teatro de los Caños en 1737».

Como obra anónima Barrera sólo cita el título.

«*La Casandra, ópera* española, música de Don Mateo de la Roca, cantada solo por mugeres en el teatro de la Cruz, 1737».

Es realmente una zarzuela, no mal escrita por cierto, un «dramma harmónico» como se decía entonces. Desconozco su autor. El libreto en dos actos, impreso en Madrid s. a. ni. i. (en 8.° de 51 págs.), reza:

La Casandra. Dramma Harmónico que se ha de executar en el coliseo de la Cruz este año de 1737. *Escrita por un ingenio de esta Corte. Puesta en Música por Don Matheo de la Roca*. (1)

«*El oráculo infalible, ópera* española, música de Don Juan Sisi Maestres, cantada sólo por mugeres en el teatro de la Cruz, año 1738».

Desconozco al autor de la letra. Como obra anónima Barrera sólo apunta el año de la edición.

Después de las afirmaciones rotundas acerca del género de música, «verdadero libreto de ópera», á que pertenece la Egloga pastoral, copia Barbieri lo que textualmente escribía Lope en la Dedicatoria al Almirante de Castilla, al publicar *La Selva sin Amor* el año 1630, representada como ya sabemos el año anterior. (2)

Es bien conocida del lector la Dedicatoria en cuestión y los debatidos términos de la misma, «sobre la Egloga que se representó cantada» (no dice *toda cantada*) á sus Magestades y Altezas, *cosa nueva en España*, no porque se representase cantada, que cantadas y aun *todas cantadas* se habian representado anteriormente otras piezas, sino, como ya dije en otra ocasión por «la máquina del theatro (que) hizo Cosme Lotti, ingeniero florentín» etc. No he de insistir sobre esto, pues ya indiqué de sobra que en la Dedicatoria no se habla de *cosa nueva en España* en cuanto al estilo literario y musical de una representación como la de la Egloga sino de una *cosa nueva* como apariencias teatrales, tramoyas, escenografía pura, arte nuevo importado de Italia por el ingeniero de Florencia, maestro, al parecer, en aquel «mar en perspectiva», en aquellas máquinas con ayuda de las cuales «revolaban» los personajes de la acción, en aquellas desapariciones y transformaciones de que habla Lope con ingénua admiración.

Ahora bien, si en vista de lo que llevo dicho se me preguntase: ¿pudo ser *integramente* cantada la Egloga de Lope?, respondería decididamente, que nó. La extructura del libro acusa que no pudo ser cantada y la extensión desmedida de ciertos diálogos, sin contar el metro de los versos, lo declara asimismo. Pueden señalarse con el dedo los versos estróficos que fueron todos cantados y los versos libres hablados que no pudieron ser cantados en la forma de *arietas* ni en la llamada *recitativo*.

---

(1) Interlocutores: *Casandra, princesa de Troya*, Francisca de Castro--*Corebo, príncipe de Libia*, Isabel Vela--*Erifile, prima de Casandra*, María Antonia (de Castro)--*Priamo, rey de Troya*, Juana Orozco--*Ayax, rey de los Locrenses*, Rita Orozco--*Antenor, capitán*, Bernarda de Villallor--*Doreta*, Rosa Rodríguez.

Está escrita en versos de once sílabas alternados con otros de siete. Las *arias* están en variedad de metros de arte menor. Tiene *duos* y *concertantes*.

(2) «En 1629»—dice el Sr. Menéndez y Pelayo en las *Observaciones* citadas—«llevaba ya más de treinta años de existencia el drama musical italiano, en el riguroso sentido de la palabra, sin contar precedentes más lejanos que casi se remontan á la época de renovación del sentimiento personal y de la expresión dramática en la música...»

«El advenimiento del drama musical profano fué preparado además por ciertas formas ya rigurosamente teatrales, aunque muy diversas de la ópera en cuanto á su extructura, siendo la más notable y extendida el *madrigal* polifónico, que triunfó en el Norte de Italia, hasta la aparición de Monteverde, y que condujo á Orazio Vecchi, de Módena, á la singular creación de la que llamó *comedia armónica*, desempeñada por autores invisibles y autores recitantes que sólo servían para decir el prólogo y anunciar los asuntos de las escenas, dando, por decirlo así, el programa de la fiesta».

«Pero una cosa es la sinfonía dramática (por ejemplo, las modernas de Berlioz), y otra muy diversa la ópera, de la cual no puede negarse que nació en Florencia á fines del siglo XVI, por iniciativa de humanistas y literatos más bien que de músicos, y con la aspiración quimérica, sin duda, pero muy fecunda por su temeridad misma, de restaurar la tragedia griega. Inicióse esta pretensión en obras técnicas, y el padre de Galileo fué quien se puso al frente del movimiento, publicando en 1581 su *Dialogo della musica antica et della moderna*».

A continuación hace el Sr. Menéndez la historia de ese movimiento, siguiendo el libro del más reciente y bien informado investigador de los orígenes de la ópera, M. Romain Rolland (París, Thorin, 1895).

No pudo ser cantado ni en una ni en otra forma el diálogo primero entre *Venus y Amor*. El paralelismo de las cuatro estrofas de la escena siguiente entre *Silvio* y *Filis*, acusa bien á las claras que fueron cantadas. Me refiero á las cuatro estrofas entre ambos personajes:

SILVIO
Verdes, altos laureles...
FILIS
Verde bosque sombrío...
SILVIO
Yo soy, amor ingrato...
FILIS
Yo soy quien no ha pagado...

Siguen 108 versos *hablados* entre *Silvio* y *Filis* y otros 21 asimismo hablados entre *Jacinto* y *Silvio*, que sirven como de introducción á las estrofas de 13 versos cada una que debieron cantarse íntegramente y comienzan:

JACINTO
De las heladas nieves...
SILVIO
Quedé sin vida en viendo...
JACINTO
Pregunto á los pastores...
SILVIO
Son todas esas fuentes...

La extructura de esas estrofas es en un todo igual á las de *Silvio* y *Filis* de la escena precedente.

Sigue un diálogo hablado entre *Jacinto* y *Silvio*. Consta de 38 versos. A continuación el *Coro de los tres Amores*, todo cantado, por supuesto.

Preséntase el personaje *Amor*, que recita un monólogo de 48 versos continuado por el *Coro* (cantado) *de las dos juntas Filis* y *Flora*)

Diálogo *hablado* de 50 versos entre *Filis*, *Flora* y *Amor*.

Otro diálogo *hablado* de 64 versos entre *Jacinto*, *Silvio*, *Amor*, *Filis* y *Flora*.

Otro id. de 10 versos entre *Manzanares* y *Amor*.

Otro id. de 40 versos entre *Manzanares*, *Amor*, *Jacinto*, *Silvio*, *Filis*, *Flora* y *Venus*, y finaliza la Egloga con un *Coro de todos*.

En realidad, pues, solo pudieron ser *cantadas* las 4 estrofas de *Silvio* y *Filis*, las 4 de *Jacinto* y *Silvio*, el *Coro de los tres Amores*, el *Coro* (llamémoslo así) de *Filis* y *Flora* y el *Coro de todos* del final de la Egloga.

¿A qué clase de música pertenecerían estas *cinco* piezas? Los corales á la única que cabía por entonces no separándose de las formas polifónico-madrigalescas, y las estróficas ó á solo á la que alejándose de la antigua práctica se asimilaba poco á poco las formas cantables y arcaicas derivadas de las partes vocales salientes y vibrantes de la polifonia que tendían á expresar una idea musical por medio de la melodía pura. Para el primer caso tenemos como punto de comprobación y confrontación el *Cuatro* de la comedia *El Jardín de Falerina*, ejecutado el mismo año que *La selva sin Amor*, los fragmentos de la *Comedia de San Alejos* (1) y de *La Come-*

---

(1) El distinguido y entusiasta españófilo Mr. Léo Rouanet, autor de la preciosa colección de entremeses, traducida tan peregrinamente en francés. (*Intermédes Espagnols*, Paris, A. Charles, 1897), ilustrador del *Auto sacramental nuevo* y de la traducción por todos deseada de cuatro dramas excogidos, de Calderón, me dice en carta amabilísima: «El común amigo Cotarelo, cuya erudición es bien conocida, ha apuntado bien en los señalamientos que le proporcionó á V. Trátase, en efecto, del *San Alejo*, de Moreto, y de *La batalla de las Navas* y el rey *Don Alfonso el Bueno*, de Lanini. Sobre la primera pieza, he aquí algunas notas que podrán interesarle. Quevedo, *Vida del Buscón*, parte segunda, cap. IX, escribe: Yo comencé á representar un «pedazo de la comedia de *San Alejo*, que «me acordaba *de cuando muchacho*...» Es probable que sea distinta de la de Moreto y de Calleja la pieza á que alude Quevedo. Empieza la comedia de Moreto con el canto:

De su propia resistencia...

En mi edición, primera parte, Valencia, Benito Macé, 1676, faltan los cuatro últimos versos:

Tanto llega ya á temer..

En dicha edición hallo estas versiones, distintas de las del manuscrito musical:

Misericordia, Dios, misericordia
Tu gran piedad nuestros lamentos oiga.

—

Para ser de amor embidia
aunque suyo el triunfo sea,
mil siglos dure la unión
de Alexo y Sabina bella.

—

dia de los Navas y los de *El Austria en Jerusalén:* y para el segundo el fragmento D) de la *Comedia de San Alejos,* el canto de *Polifemo* de la zarzuela *Fieras de celos y amor* y otras composiciones publicadas en el vol. III de esta colección.

¿Pudieron ser los diálogos de *La Selva sin amor,* una imitación del estilo *recitativo* italiano?

Ni una imitación ni siquiera una aplicación de dicho estilo, porque, aparte de que el género y la forma literaria del libro de la Egloga y la extructura de los mismos diálogos excluían tal aplicación, no poseían los músicos de aquella época recursos musicales suficientemente desarrollados para dar «*un andamento vivo abbastanza, in modo da tenere un posto di mezzo tra i movimenti lenti e misurati della melodía e la rapiditá dell' orazione* como dice Peri en el *Avviso ai lettori*, que precede á la partitura de *Euridice* (representada en el palacio Pitti para celebrar los desposorios de María de Medicis y Enrique IV, el día 6 de Octubre de 1600), lo que vale tanto como afirmar que el desconocido autor de la música de los diálogos de *La selva sin amor* no disponía de un andamento *vivo abbastanza* para poner en música aquellas tiradas extraordinarias de diálogos que suman algunos centenares de versos, sopena de prolongar desmesuradamente la duración del espectáculo. Además que el estilo *recitativo* de los *monodistas* florentinos de aquella época, más que *recitativo* es una recitación que se distingue por su monotonía y por su carácter *salmódico*, por decirlo así, en la cual aparece de tarde en tarde un fragmento rítmico más acentuado, no siendo siempre discernibles los límites entre el *recitativo* y el canto acompasado, moviéndose comunmente y de una manera incierta la melodía entre las dos formas.

Puede decirse y repetirse con Gevaert (1) que «los compositores monodistas anteriores á Carissimi» (1604–1674) «y Cavalli» (1599–1676) «no conocen otro proceso que la superposición de los motivos melódicos. En vez del docto desarrollo de la frase, que se admira en los maestros del siglo XVIII, los antiguos florentinos sólo conocen el arte de hacer suceder las cadencias perfectas una después de otra. Es un estilo ageno á toda clase de perspectiva».

Además, que ni Lope de Vega ni Calderón podían aplicar los procedimientos de una declamación musical extrangera al género de espectáculo que ellos preconizaron y crearon, hasta cierto punto, como correspondiente al genio de la nación, porque comprendieron que la recitación musical debe ser tan diferente en cada lengua, como lo es el acento natural. Acomodáronse al genio de la nación, notando que la delicadeza del oido, el oido mismo ó el gusto musical se forma sobre los sonidos naturales de la lengua de cada país y que la declamación cantada era innecesaria, porque la expresión musical de los sentimientos era canto y se cantaba ella misma en el acento natural y en los sonidos naturales de aquella poesía archipoética, que contenía en sí sin ayuda ó intervención de la música, todas las condiciones declamatorias.

***

El compositor de la música de la Egloga de Lope ¿fué español ó extrangero?

Puesto que «aquel espectáculo palaciego—se ha dicho—enteramente nuevo en España, era un trasunto ó imitación de la ópera cortesana ó aristocrática de Italia (no repetiré las razones

---

Ausente del dueño mio
sin las luzes de su amor etc.

—

Llorando dias y noches
de Alexo la ausencia larga
está la infeliz Sabina
diziendo al viento sus ansias.

(1) *Les gloires de l'Italie etc.*

expuestas en contra de ese trasunto é imitación), y que «un ingeniero florentino hizo la máquina del teatro y las decoraciones: es probable y aún casi seguro que otro italiano hiciera la partitura».

Aunque para el caso que aquí se debate, sería indiferente que el autor de la Egloga de Lope hubiera sido italiano ó español, no me explico bien que la máquina teatral que hizo el ingeniero florentino, implicase como consecuencia indispensable y forzosa la intervención de un músico italiano, siendo así que no faltaban en España músicos de valía que habrían salido del paso con tanta bizarría y galanura como se salieron con pretensiones de más alto empeño. Ahí están los Peyró, los Romero, los Patiño, los Navarro, maestros ya conocidos del lector que habrían podido escribir la música de la Egloga ó los maestros que por entonces se hallaban al servicio del Rey, Francisco Clavijo, hijo del famoso Bernardo, Sebastián Martínez Verdugo, Sebastián Aguilera de Heredia, Gabriel Díaz tan elogiado por Lope y á quien dedicó su Comedia *Carlos V. en Francia* etc., que también habrían podido escribirla con tanto brío y no menos saber que un maestro italiano.

No aparece por entonces en España el nombre de ningún maestro italiano influyendo como compositor militante en las representaciones teatrales y escribiendo para el teatro. Por lo menos si hubo alguno de cierta talla, aunque lo dudo mucho, su nombre no nos es conocido y no dejaría hüellas cuando permanece tan ignorado. A principios del siglo XVII no suenan aquí más nombres italianos que los de Pichinini, tañedor de tiorba y cantor de la Real Capilla, Esteban Limido, violinista y otros «músicos de instrumento», muy pocos, procedentes de la misma nación y empleados en dicha capilla. Esteban Limido publicó en 1664 un libro de *Armonías Espirituales* (especie de cantatas) pero, que yo sepa, no escribió nada para el teatro español.

Fué gran fortuna para España, que durante la larga invasión neerlandesa pudiese conservar su independencia en el género musical religioso y que pudiesen coexistir la escuela de la Neerlandía y la española, conservando cada una su carácter y tendencias propias. Y no fué poca suerte, también, que en lo que se refiere al arte profano se hallase nuestra nación separada durante todo el siglo XVII del movimiento de expansión producido por la ópera italiana, que los discípulos de Gabrieli y de Monteverde introducen en Alemania, Lulli en Francia, penetrando hasta Londres en la personalidad de Purcell. Y digo así, porque el genio de uno de aquellos propagadores de la ópera hubiera contribuido no poco á alejarnos de una forma propia teatral como Lulli alejó á Francia de la que había concebido, por ejemplo, Saint-Evremont (1) y sólo pudo trazar á medias Molière.

Que yo sepa y que el hecho haya sido registrado hasta ahora por la historia, no llegan á España durante todo el siglo XVII ningún discípulo de Gabrielli ni de Monteverde ó un Lulli que repitan en nuestra nación lo acaecido en Alemania, en Francia y en otras cortes extrangeras. Desde luego no entran en cuenta los maestros italianos que solicitados y amparados por la corte llegan á España poco después de la aparición de la primera *compañía de trufaldines* como la llamaba el vulgo, ó de la *compañía italiana de S. M. Felipe*, como era bautizada en los documentos palaciegos, allá por el año de 1703. Los nombres de los empresarios ó autores Bartoli, Francesco Nevi, y los de los maestros Coradini, Falconi, Corselli, Mele, Conforto, Landi, Federici y otros que olvido en este momento, pertenecen á artistas de poca talla tan olvidados en nuestro país como en su patria. Sobre este grupo de medianías destácanse dos figuras de artistas simpáticos y de merecida fama, Domingo Scarlatti, hijo del glorioso Alejandro y Luís Boccherini que, apesar de residir uno y otro bastante tiempo en España, aquél desde 1729 á 1754 y éste desde 1769 hasta el año de su muerte, acaecida el 23 de Mayo de 1805, no pudieron ejercer ninguna influencia en el teatro lírico-español, dada su condición de compositores de *musica di camera* y de *virtuosi*, aunque uno y otro escribieron alguna que otra composición para

(1) Vid. *Lettre au Duc de Buckingam* y la comedia del mismo Saint-Evremont *Les Opera*.

el teatro, centro militante de mayor expansión y vulgarización artística que las *camere* de los soberanos y de los magnates.

***

Pasando ahora á contestar á la pregunta ¿porqué ha privado y persiste más aquí y en Francia la forma de canto entremezclado de diálogo que la forma ó acción toda cantada peculiar y característica de Italia y de Alemania? y sin olvidar que de acoger las pretendidas leyes de esa quimera llamada arte general, caeríamos en un escepticismo más ó menos intelectual, podemos abordar la respuesta, repitiendo con un escritor profundo (1), que la cuestión de las relaciones de la música con el drama se transforman curiosamente según que se plantea en Italia, en Alemania, en Francia ó en España.

Al decir de aquel autor, al público francés le interesan en el teatro los sentimientos más que la acción y muchísimo más que la acción el fin de la misma y que hasta en los propios sentimientos busca el lado práctico y activo, el fin á que tiende la acción. La pura lengua del alma, la emoción desinteresada y espontánea, la música, le distraería profundamente del objeto á que se dirige toda su atención y por eso la relega sin pena á los entreactos por vía de distracción ó á las pomposidades más ó menos agradables, pero en el fondo indiferentes, de la ópera cómica y de la misma gran ópera. «Oir cantar, cantar y más cantar, es una de las cosas más fastidiosas del mundo», dice el personaje *Guillaud* en la comedia de Saint-Evremont, *Les Opera*.

Algo parecidas son las aficiones del público francés á las del español. Atestigüelo por mí Calderón en boca del personaje *Tristeza*, cuando en la Loa para la Fiesta de Zarzuela, *La Púrpura de la rosa*, quiere *El Vulgo* inventar una representación

Por más señas que ha de ser
Toda música, que intenta
Introducir este estilo,
Porque otras naciones vean
Competidos sus primores...

y contesta *Tristeza:*

¿No mira cuánto se arriesga
En que *cólera española*
Sufra toda una comedia
Cantada?

definición más fisiológica que genérica, como ya dije en otra ocasión, que Iriarte, apesar de sus aficiones á la música italiana, glosa diciendo, que si en *nuestro drama*

Que Zarzuela se llama

se interpola el discurso hablado con duos, coros y recitados, la tal mezcla

si acaso se condena
Disculpa debe de hallar en la española
Natural prontitud acostumbrada
A una rápida acción, de lances llena,
En que la recitada cantinela
Es rémora, tal vez, que no le agrada.

Francia y España han seguido una tradición puramente latina, al paso que el mundo íntimo casi desprovisto de acción y depurado del realismo exterior, es por tal manera para los artistas y el público de Alemania el mundo único y viviente que la música pura ó con escasas relaciones con un asunto ó argumento, es la única fuente y origen del drama. Por esta razón el drama lírico alemán, no tiene nada que ver con la ópera propiamente dicha, la unión convencional de la poesía y de la poesía. Esa unión sólo la ha realizado el pueblo italiano, abandonándose á

(1) Romain Rolland, *Histoire de l'Opera en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Ernest Thorin, 1895.

la sensación y al sentimiento libre, al *dilettantismo* de la pasión y al placer sin razonamientos, á esa misteriosa sugestión de la música por el sensualismo de la misma música que remueve en cada oyente lo que cada uno siente agitarse dentro de sí, quejas, esperanzas, odios, amor, gloria, bastando que una sola palabra sin psicologías de ningún género le diga á cada oyente lo único que tiene necesidad de saber sin curarse poco ni mucho de que la ópera estuvo condenada desde un principio por sus tendencias á ser el gérmen infecundo de un gran espectáculo, mientras no llegó el genio que realizando el sueño de tantos siglos, estaba llamado á producir el mayor esfuerzo de las Bellas Artes reunidas, «aquel encantamiento continuado del alma, á cuyo efecto concurren todas las Bellas Artes». (1)

***

Hasta ahora la zarzuela es la única y genuina manifestación de la música nacional española. Como todas las cosas, se ha hallado sujeta á acciones y á reacciones. En la época de su renacimiento á mediados de este siglo, olvidóse de su antiguo abolengo y se plegó inconsideradamente al corte de la ópera italiana, que estaba más en consonancia con los gustos generales y con la educación y aficiones de nuestros maestros. Ha conquistado muchos de los antiguos derechos, desechando procedimientos de forma exóticos, buscando y hallando tardía pero afortunadamente robustez y virilidad en la substancia del pueblo, que siempre ha conservado el imborrable sello del carácter español.

Las consideraciones aquí expuestas sobre un orden de hechos profundamente meditados me permiten sentar una conclusión capital que estimo importantísima para la historia de nuestra cultura y ha de llevar, á la vez, el convencimiento al ánimo del lector ilustrado. Según mi leal entender, la ópera, á pesar de todas las tentativas realizadas, es una manifestación de arte completamente exótica en España. ¿Lo será, acaso, también, el drama lírico?

No lo será, y lo afirmo con absoluta convicción, si en las circunstancias que determinan el carácter de una obra musical y en el espíritu que la vivifica (su objeto interior) inspirado en la lengua lírica, laten el corazón y los sentimientos de nuestro pueblo.

Mas no se trata ahora de exponer de nuevo ideas y teorías acerca del drama lírico-nacional, bien ó mal expresadas en otra parte de mis escritos, sino de remontarnos como materia de estudio, de cultura y de perfección á la fuente de manifestación de arte á que se encamina la presente investigación, á la fuente de esa manifestación que, perfeccionándola con todos los elementos que el arte nos ofrece y adoptando las formas literarias excogidas por Lope y Calderón resolvería, quizá, el conflicto de falta de idealidad que se achaca, justamente, á la zarzuela de nuestros tiempos, tanto más si aplicándose los músicos á desechar el estilo y corte de ópera habitual, italiano ó alemán, forzosamente de segunda mano, buscasen aquella expresión del instinto nacional más artística y encumbrada que siempre que se la llama responde al sentimiento claro y sincero que cada artista ha de tener de su arte y de la conciencia y dignidad de su cargo.

La verdad es que la intervención de la música en ciertas Fiestas, Comedias y Zarzuelas de Lope de Vega y Calderón no sólo enseña cosas muy ignoradas sino que ofrece modelos mal explotados y da idea de otras cosas que podrían intentarse dentro de la aplicación del melodrama y de la comedia á los recursos del drama lírico. El coro y el canto se unen á la acción de aquellas piezas de una manera tan natural y adecuada que recuerda la antigua tragedia griega, como si se adelantasen á aquellos intentos realizados más tarde en la tragedia francesa, notoriamente en la *Ester* y *Atalía*, los cuales explican y hacen buenos los episodios escénicos preparados con admirable destreza para la intervención no forzada de la música.

---

(1) P. Esteban Arteaga, *Le Rivoluzioni del Teatro Musical italiano*... Bolonia, 1785.

El justo sentido de la euritmia de nuestros grandes dramaturgos poniendo á contribución, en la parte que pudieron, las artes escénicas subordinándolas harmoniosamente á la acción, adivinó el genio de la Grecia con más sencilla idealidad que no el torrente de música de ciertas modernas tendencias, en las cuales diríase que sobrenada entre dos aguas la poesía filosófica y trascendental.

La música de las piezas teatrales que han podido reconstituirse hasta hoy ha sublimado el valor poético de la obra literaria. La intervención de los *coros (dentro)* en la última escena de la comedia de Calderón, *Ni amor se libra de amor*, escena que tiene no sé qué perfume de comedia shakespeariana, aumenta los prestigios de ternura de aquellas querellas que cantan dentro con una música que mece, como la de la bellísima poesía que le sirve de marco

Quedito, pasito
Que duerme mi amor.

Pocas piezas teatrales han conseguido por medio de la intervención del coro manejado como *fatum* de la acción y en cierto modo como encauzador de la conciencia y de las pasiones de los personajes, producir un efecto tan ideal como aquella escena entre *Apeles* (haciendo el retrado de) *Campaspe* y la *Música dentro* que ya hice notar al referirme á la comedia de Calderón, *Darlo todo y no dar nada*.

Sin insistir más sobre una materia que requiriría largos comentarios, haré notar el valor que como concepto lírico-dramático tienen algunas de las obras publicadas con el aditamento indispensable de la música. Entran en la pura esencia del drama lírico toda la escena XXIV de la Jornada II y la XXII de la siguiente, de la comedia citada. En la factura de la escena II del *Austria en Jerusalén* siéntese el alma del pueblo de Israel que llena con soplo potente una página de la historia. De la amplitud, encanto y gala que la música hoy publicada por primera vez añade á la acción de la comedia *Ni amor se libra de amor*, júzguelo el lector contemplando como enriquecen y encumbran el espectáculo, el movimiento de los coros, convirtiendo el teatro en un trasunto de la vida grata y alegre olvidada un momento de su triste condición.

Pocos libretistas de Zarzuela han sabido escoger mejor que Lope y Calderón el momento preciso en que la acción puede detenerse para que el sentimiento puro y la pasión puedan desplegarse con todo idealismo.

Pocos han conocido el secreto de crear aquellas escenas en que el pensamiento del autor abandona por un instante la marcha del asunto, seguro de volverlo á encontrar enseguida para acentuar y hacer correr la intriga. Nadie mejor que ellos ha sabido adivinar cuando reclama el elemento humano la ayuda de la poesía y cuando puede remontarse en alas de la música. Nadie conoce mejor que ellos, que cuando el autor habla camina la acción y que cuando el personaje canta, el canto se apodera del sentimiento, logrando animar las palabras, que son como la quinta esencia y el alma de la representación. A decir verdad, valiéndose de sencillos intermedios instrumentales y de la aplicación del coro á la antigua, supieron realizar lo que no han sabido resolver ó han olvidado muchos autores modernos, convirtiendo el espectáculo en una especie de simulacro de arte escénico híbrido, en el cual se rechazan los elementos de dos lenguas justapuestas sacados casi siempre de su medio ambiente adecuado y su centro de acción propio. En una palabra, la transición de lo hablado á lo cantado y de lo cantado á lo dialogado no ofrece anacronismos de ningún género en las obras de aquellos ingenios de primera magnitud, porque la poesía de gran parte de lo que se habla no es poesía vulgar de concepto y forma sino poesía de alto vuelo poético que se canta y es ya en sí pura música; y al declamarla aquellos peregrinos actores de los corrales de la época, sabido es que la cantaban porque era poesía que, rayando en música, sin la declamación *cantada*, perdía el poder melódico que la había inspirado.

Tratada así la zarzuela como ellos la trataron y la comprendieron, el espectáculo refleja por manera maravillosa toda el alma de una raza y es el primer lazo verdadero de unión de la poesía y la música en el teatro español de los tiempos modernos. Cuando una frase posee un

carácter sentimental: cuando un diálogo se despliega en simétrica cadencia: cuando los concentos musicales han de flotar en el ambiente envolviendo al personaje en ondas y efluvios sonoros: cuando la acción se encumbra y se eleva á las alturas de la exaltación y del deliquio, el ritmo musical uniéndose al poético presta alas á la palabra y la emoción brota y florece en una melodía que hace olvidar los mismos convencionalismos de arte.

Tengo para mí, repito, que remontándonos como materia de estudio, de cultura y de perfección á la fuente de manifestación de arte tan genuina y caracterizadamente española, se fijarian de una vez para siempre los límites precisos de la doble tendencia á que converge necesariamente nuestro arte, apoyándose en la tradición nacional y á la vez en el progreso de la lírica moderna si encumbrada por la posesión del cosmopolitismo de forma más avalorada todavía por la eficacia de lo propio é ingénito.

Bien definidos y trazados esos límites, la melida de nuestra música dramátlca y la parte de ese gran todo que se llama el alma nacional, están en la Comedia musical y en el Drama lírico, cada manifestación en su esfera y manteniendo ambas aquella fisonomía propia que ha conservado á través de los siglos el concepto típico y el carácter genuino tradicional de la raza.

II.

De las composiciones contenidas en este volúmen

NI AMOR SE LIBRA DE AMOR

Fiesta de D. Pedro Calderón de la Barca, música de Juan Hidalgo

Ni amor se libra de amor es una fiesta escrita hacia el año 1640.

En el manuscrito musical solo se expresa: *De la Comedia Siquis y Cupido, música de Juan Hidalgo*. La indicación formulada de una manera tan vaga, me desorientó sabiendo que no existia comedia de este titulo entre las obras de Calderón. Consulté con desconfianza, comprendiendo que era inútil la investigación, los dos autos sacramentales de Calderón titulados *Psiquis* y *Cupido* (1) uno escrito para Toledo y otro para Madrid y hasta el del mismo título de Valdivielso. (2)

Recordando las obras de Calderón en que figuran los personajes *Psiquis* y *Cupido* caí en la cuenta que la letra del manuscrito musical pertenecía á la fiesta de los amores de Psiquis y Cupido, *Ni amor se libra de amor*, que se representó en el salón del real Palacio, antes de la de Don Antonio de Solís *(Triunfos de amor y fortuna)* en la que intervienen principalmente los aludidos personajes fabulosos. «Representada la de Solís, en 27 de Febrero de 1658, no es de creer—dice D. Juan Eugenio Hartzenbusch (3)—que hubiese Calderón puesto en escena el mismo argumento pocos años después: con que su comedia debe ser anterior. Tampoco es probable que Solís hubiere echado mano de un argumento manejado poco antes por Calderón: luego la comedia de nuestro poeta (Calderón), no solo debe ser anterior á la de Solís, sinó serlo mucho.»

Las personas de la fiesta palaciega, son: *Cupido—Arsidas*, rey de Chipre—*Lidoro*, rey de Aterón—*Atamas*, rey de Guido—*Friso*, gracioso—*Anteo—Fabio*, criado—*Psiquis*, infanta de Guido—*Astrea*, su hermana—*Selenisa*, su hermana—*Flora*, dama—*Libio*, criado—*Dos salvajes—Ninfas—Damas—Coros—Soldados, Máscaras, Músicos, Acompañamiento, Gente.*

Los distintos números de música del manuscrito original están interpolados sin orden ni concierto. El copista tendría á su disposición las partes sueltas de algunos números y al poner-

(1) Calderón debió escribir *Siquis* porque en el auto sacramental *Psiquis y Cupido* que compuso para la villa de Madrid, diferente del que hizo para Toledo, se leen estos versos:

En la fábula de *Psiquis*
Que aún en su nombre me dió
Que temer; pues el que dijo
Psiquis en la traducción
Latina, dijo *si alguno*.

Como comprenderá el lector, *Si quis*, si alguno, excluye la P.

(2) Vid. *Doze autos sacramentales y dos comedias divinas*, del maestro José de Valdivielso, Toledo, por Juan Ruiz, año de 1622, en 4.°.

(3) *Bib. de Autores Españoles*—Comedias de Calderón, tomo IV.—Madrid, Rivadeneyra, 1850.

los en partitura colocó las piezas por el orden que le pareció. El número *Quedito, pasito*, que en la comedia es el último, aparece en la copia después del título y en primer lugar. Faltan algunos números, aunque no muchos, de manera que se ha podido reconstituír lo más importante de la partitura.

Diré lo que falta siguiendo paso á paso las tres Jornadas y distintas escenas de la Fiesta.

Jornada Primera.—Campo entre el palacio del rey de Guido y el templo de Venus—Escena I. Sale un *Coro de Música* y detrás *Selenisa y Damas*, con guirnaldas: y con la copla que se canta y representa, dan vuelta al tablado, yéndose á tiempo que por una parte salen *Lidoro y Fabio*, y por otra *Arsidas* y *Libio*.

Coro 1.º	Venid, hermosuras felices, venid A hacer sacrificios hoy A la diosa de la hermosura Que es hija de nieve y madre de ardor. —		Venid, venid con planta veloz Al templo divino de Vénus y Amor —
		Todas.	Venid, venid con planta veloz *etc.* *(Vase el Coro 1.º, y con él Selenisa y damas)*

Escena II. *Coro segundo*, y detrás *Astrea* y *Damas*, con guirnaldas, dando vuelta al tablado—*Lidoro, Fabio, Arsidas, Libio.*

Coro 2.º	Llegad, hermosuras felices, llegad A ofrecer adoración Al hermoso prodigio que flecha Arpones á un tiempo de agrado y rigor. —		Llegad, llegad con planta veloz Al templo divino de Vénus y Amor. —
		Todas.	Llegad, llegad con planta veloz *etc.* (1) *(Vase el Coro 2.º, y con él Astrea y damas)*

Escena III. *Coro tercero*, y detrás *Psiquis* y *Damas*, con guirnaldas—*Lidoro, Fabio, Arsidas, Libio.*

Coro 3.º	Corred, hermosuras felices, corred A rendir el corazón A la deidad que vibra en sus ojos Los arcos de diosa y las flechas de un dios —		Corred, corred con planta veloz Al templo divino de Vénus y Amor. —
		Todas.	Corred, corred con planta veloz *etc.*

Escena VIII. *Atamas, Psiquis, Selenisa, Astrea, coros, damas, música, gente—Lidoro, Arsidas, Fabio, Libio.*

Música.	Pues que Vénus envidia La beldad suya, Psiquis es la diosa De la hermosura.

Cuatro veces se repite el mismo coro en esta escena y otras dos en la siguiente.

Jornada Segunda. Escena VIII. *Dos coros de Música*, dentro—Dichos *(Flora, Friso, Psiquis.*

Coro 1.º	*(dentro)* ¿Quién nos busca?		A ser deidad nuestra
Coro 2.º	*(id)* ¿Quién nos llama?	*Coro 2.º*	Sea vien venida
Coro 1.º	¡Hola, ahu, ah del monte!	*Los dos Coros*	Bien venida sea.
Coro 2.º	¡Ah del monte!		—
Coro 1.º	¡Hola, ahu, ah de la selva!		*Repiten dentro los cuatro versos Albricias, albricias y terminan juntos*
Coro 2.º	¡Ah de la selva!		
Coro 1.º	Albricias, albricias	*Los dos Coros*	Sea bien venida
Coro 2.º	¿De qué alegres nuevas?		Bien venida sea.
Coro 1.º	De que viene Psiquis		—

Escena IX. Por una gruta que habrá en el teatro sale una *Ninfa* con un velo en el rostro y una hacha encendida en la mano, y canta (2):

---

(1) Supongo que las coplas del *Coro 2.º* se cantarían con la música del *Coro 1.º* y lo mismo las del *Coro 3.º*. El *Todas* de los respectivos *Coros* está bien indicado en la repetición, en la cual entraría el *tutti*.

(2) Desgraciadamente falta todo lo que canta la *Ninfa*.

Ninfa De quien en tanta tragedia,
Compadecido de tí,
Vencer tus hados intenta
Como antes que desemboce
De las pálidas tinieblas
Que temerosas se ofrecen,
Su estrella, Venus, te atrevas
(Porque le importa el secreto,
Y ella donde estás no sepa)
A seguirme, penetrando
Las entrañas desta cueva,
Donde guardada á sus iras,
Tan grande dicha te espera
Como esas voces publican,
Diciendo al verte en su esfera,
Albricias, albricias.
Los dos Coros *(dentro)* ¿De qué alegres nuevas?
Ninfa De que viene Psiquis
A ser deidad nuestra
Los dos Coros *(Id.)* Sea bien venida
Bien venida sea.

Escena XI. *Música*, que se divide en dos coros, y detrás la *Ninfa* con la hacha, *Psiquis y Flora* (1)

Los dos Coros Pues viene ya Psiquis
A ser deidad nuestra,
Sea bien venida,
Bien venida sea.
Coro 1.º El sol destos montes
La alba destas sierras,
Deidad destos valles,
Ninfa destas selvas,
Sea bien venida
Bien venida sea.
Coro 2.º La más bella rosa
De la primavera,
Que amanece á ser
Deste alcázar reina,
Sea bien venida,
Bien venida sea.
Coro 1.º La estrella de Venus
Desluce su estrella,
Pues ya está segura
De que no la vea.
Todos Sea bien venida,
Bien venida sea.
Coro 1.º Albricias, albricias
Coro 2.º ¿De qué alegres nuevas?
Coro 1.º De que viene Psiquis
A ser deidad nuestra.
Todos Sea bien venida
Bien venida sea.

Escena XII. Sacan *Los dos salvajes* á *Friso* en hombros—Dichos (los personages de la escena precedente.)

Coros Todo, bella Psiquis, es
De tu divina belleza
. . . . . .
. . . . . .
Para que te albergue á tí
. . . . . .
. . . . . .
Su dueño lo sabe todo.

Escena XIV—*Cupido, Psíquis, la Ninfa, Música* (2)

Cupido y Coros. Tan noble, tan ilustre,
Que en él no será mucho
Que de los hados triunfe
. . . . . .
. . . . . .
Quizá porque ha pedido
Tu vida quien presume
Que Júpiter le tema
Cuando á su esfera sube (3)
Cupido y Coros. De cuanto el mar incluye,
De cuanto el sol engendra
Y la tierra produce (4)
. . . . . .
. . . . . .
Para que á tus oidos
De pendientes se escuchen
Sus penas, y tu cielo
Tenga de quien se burle
. . . . . .
Hebras de seda y oro,
Logrando en tí su lustre
Tareas de los tornos,
Fatigas de los yunques.
. . . . . .
Sin que desta grandeza
Otro premio procure,
Sinó tan solo, Psíquis,
Que quien soy no preguntes (5)
. . . . . .
. . . . . .
Cupido y Coros. . . . . . A cualquier lumbre,
Piensa que todo esto
En polvo se reduce.

Escena XV. *Anteo* (dentro)—Dichos *(Cupido, Psiquis, Flora, Friso*, la *Ninfa.*

Música (6) Venus bella
No procures
Que este asombro
De mi triunfe
Vida tengo
Que asegure
Tu venganza
Más ilustre.

—

(1) Falta toda la música de esta escena.
(2) Entiéndase *Coros.*
(3) Falta la música de esta cuarteta.
(4) La música de esta estrofa y la de la última con la que empieza *Tan noble, tan ilustre.*
(5) La música de estas cuartetas se cantaría como la primera, *Quizá porque ha pedido.*
(6) Coros, alternando con diálogo.

¡Primo Anteo!
¿Tal se sufre?
O no hay dioses
O de mi huyen

Aunque mal podrá huyendo
Que su riesgo se excuse,
Que no huye de Amor quien
De Amor á ciegas huye

—

Jornada Tercera—Escena I. *Música*, dentro; *Flora, Friso.*

Música *(Coros)* Cuatro *eses* ha de tener
Amor para ser perfecto:
Sabio, solo, solícito y secreto

Durante la escena siguiente repite dos veces el mismo coro.

Escena III. Aparece el palacio de Guido, y en él *Astrea, Selenisa, Absidas* y *Lidoro*, algunos de máscaras, con hachas, y detrás *Atamas, Música, Cupido, Psiquis.*

Música A las bodas felices de cuatro
Amantes afectos,
Con dobladas antorchas de tea
Ven, Himeneo,

Y tejiendo de mirtos y rosas
Guirnaldas á Venus,
A coronar sus sienes altivas,
Ven, Himeneo (1)

Escena IX. *Damas* y *Músicos*; después, *Psiquis, Flora* y *Friso* etc.

Música *(Coros)* En hora dichosa venga
A estas incultas montañas
El gran Atamas de Egnido
Donde sus dichas le aguardan
. . . . . .
Músico 1.º. La deidad de éstos montes...
Músico 2.º. El sol destos horizontes...
Músico 1.º. Destas selvas la aurora...
Músico 2.º. Destos campos bellísimos la Flora ..
Músico 1.º. La Venus desta esfera...
Músico 2.º. La bella rosa desta primavera... (2)
Coro Y en fin, en sus espacios,
La que es reina feliz de éstos palacios
. . . . . .
. . . . . .
Música *(Coros)* En hora dichosa venga
A estas incultas montañas *etc.*

Escena X. *Psiquis, Atamas, Selenisa, Astrea, Arsidas, Lidoro, Damas, Música* etc.

Música *(Coros)* En hora dichosa goce
En este eminente alcázar
Psiquis bella la visita
De su padre y sus hermanos (3)

Escena XVII: *Música*, dentro—Dichos *(Psiquis, Cupido).*

Música *(Dentro)* Quedito, pasito;
Que duerme mi dueño:
Quedito, pasito;
Que duerme mi amor.
Si cantais dulces querellas,
¡Oh matizados primores,
Que siendo del cielo flores,
También sois del campo estrellas!
No me desperteis con ellas
Al alma que adoro:
Quedito el rumor,
La vida que estimo,
Pasito el clamor.
Y ya que le dais este alivio pequeño
Quedito, pasito;
Que duerme mi dueño:
Quedito, pasito;
Que duerme mi amor.

***

Los celos hacen estrellas ó el amor hace prodigios

ZARZUELA DE DON LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, MÚSICA DE JUAN HIDALGO

En el legajo de *Tonadillas de Hidalgo*, según la calificación errónea de Gallardo *(Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos*, tomo II) hallé en papeles sueltos los fragmentos de la Zarzuela de Vélez de Guevara. No sé si todos pertenecen á la referida zarzuela ni conozco

(1) Falta la música de este Coro que se repite al finalizar la escena.
(2) Falta la música de los seis versos que dicen *Musico 1.º* y *Musico 2.º*, pero no la de los versos siguientes.
(3) Se diria esta estrofa con la música de la de la escena anterior *En hora dichosa venga...*

el orden de los números musicales, porque por más que he buscado no he podido hallar la edición original del libro del insigne poeta ecijano impresa suelta no sé en qué parte. Solo tengo la seguridad de que la música es de Hidalgo, porque lo rezan las cubiertas de los papeles sueltos y porque su estilo no puede mentir.

⁂

BAILETES

EL ZARAMBEQUE

Fué cantado y bailado en la Loa para la Comedia *Las Amazonas* representada en Madrid el 7 de Febrero de 1655.

No he podido averiguar á qué autor pertenece la Comedia de este título. De *Las Amazonas*, de Lope (ó de *Las Mujeres sin Hombre)* no será una letra tan estrafalaria como lo que sirve de texto al *Bailete*.

¿Acaso el autor es Don Antonio Solís y Rivadeneira *(Las Amazonas de Scilia)?*

Tiene Don Juan del Castillo una comedia del mismo título que se ha atribuido á Castillo Solórzano y á Don Alvaro Cubillo de Aragón.

⁂

EL VILLANO

De un insignificante pormenor del drama de Don Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza, *El Dueño de las estrellas*, se saca la curiosa noticia de que todavía se conserva tradicionalmente en el *folk-lore* infantil la antigua letra y música del baile titulado *El Villano*. En el drama aludido de Alarcón, los rústicos de la isla de Creta, bailando en torno de la estatua de Apolo, «cantan al són del *Villano*»:

Los serranos hoy le dan
Sacrificios á Titan;
Sacrificios soberanos
Dan á Febo los serranos».

Y hoy los niños, con igual melodía, entonan en corro:

Al villano que le dan
La cebolla con el pan.....

Del tañido de esta danza se encuentran muchas muestras en los tratadillos antiguos de nuestros famosos guitarritas, que sucedieron á los más serios tratados de vihuela.

El famoso Juan Esquivel Navarro autor de los saladísimos *Discursos sobre el Arte del danzado y sus excelencias* etc. (Sevilla, por Juan Gómez de Blas, 1642) decía que el movimiento de danzado llamado el *Boleo* «se obra en *el Villano*» y «es un puntapié que se dá en algunas mudanzas de él». Además del *Boleo*, los *Dobles* (otros movimientos ó mudanzas de danzado), «se hacen en *Folías*, en *El Rey* y en *El Villano*».

Aunque yo no entro ni salgo en esas cosas de danzado, parece que el *Villano* era hijo lejítimo de *la Villanesca*, composición musical de la cual derivó el *Villancico*, y danza que ejecutóse primeramente por los aldeanos y gentes rústicas llegando más tarde á invadir hasta los palacios.

.*.

CUATROS

De la letra de esta colección de cuatros se deduce que no son composiciones á coro intercaladas en escenas de comedias sino verdaderos *cuatros de empezar*.

Los cuatros primeros pertenecen á Carlos Patiño. Son de admirar en ellos el dominio y la libertad de la forma y, sobre todo, el verdadero derroche de expresivismo que el concepto ideal de los textos ha sujerido al autor, condición esencial y característica de los músicos de nuestra escuela en aquellos alejados tiempos, que explica esa especie de estado de adivinación constante de un arte futuro.

Pertenece el quinto á Manuel Machado, autor de nota portugués y el sexto, preciosísimo, á Francisco Navarro, autor de todo un cancionero, lastimosamente inédito, en cuya publicación andaba empeñado el insigne Barbieri poco antes de morir.

.*.

SOLOS, TONADAS Y PASACALLES

La primera composición de esta serie es un *Solo*, de Marín, á quien llamé en el volúmen anterior el compositor nacional más indígena del siglo XVII. No retiro el calificativo. Díganlo las melodías y estilo característico, acentuada é inspiradamente popular del *Solo* y los ocho deliciosos *Pasacalles* que van al fin de esta sección.

La II es un *Solo* de autor desconocido. El estilo del *Solo* acusa las formas usadas por Durón ó por Literes. Diríase escrito por uno de estos maestros.

Dije de Juan de Navas, autor de las composiciones de esta sección señaladas con los números III *(Selva apacible)* y VII *(Desde el tronco esquivo)*, que su nombre ha de colocarse al lado de los compositores más genuinamente nacionales del siglo XVII. Dije, también, que en el presente volúmen conocería más íntimamente el lector á Juan de Navas. Juzgue de su mérito como compositor excepcional paladeando, especialmente, esa bella tonada á solo, *Desde el tronco esquivo*, inspirada sencillamente en una antigua *petenera* gracias á la fina labor de asimilación y transformación de medio ambiente popular que admira, realmente, cuando se considera que esa fina labor se realizó en pleno siglo XVII.

Del maestro Serqueira, autor desconocido hasta lo presente, es la tonada N.° IV, en la cual la inspiración lucha con la forma rebelde contrapuntística de la época y tiende á domarla por completo gracias á la fuerza del expresivismo del texto, que acentua y da carácter á la melodía. Esta composición ha de colocarse en el grupo de *Formas monódicas de transición, tendiendo á la melodía pura por el expresivismo del sentido de la palabra*, que señalaba en el volúmen anterior (pág. XIII) siendo una de las más características del grupo.

Pertenece la V. al maestro Miguel Martí. Es la única composición que hasta ahora se ha presentado con un parte instrumental independiente del acompañamiento ó bajo cifrado. Dicha parte está escrita para *violón*, violoncello que diríamos hoy. Su forma dice bien claro que debe colocarse en el grupo de la anterior lo mismo que la siguiente, N.° VI, del maestro Don José Justo. Son mejores, que el *Estribillo*, las *Coplas* de esta curiosa *Tonada*, llenas de peregrinas y bien halladas imitaciones que cuadran al carácter y estilo de la pieza.

He hablado antes de la preciosa composición de Juan de Navas, que precede á la de Durón á cuyo autor pertenecen también las señaladas con los números X, XV y XVII, importantísimas las dos últimas porque á parte de los desasosiegos rítmicos ordinarios que se notan en la mayor parte de las obras de este autor, se nos presenta en éstas con toda la intensidad de su temperamento de *operista*, como lo califiqué en otra ocasión.

De Manuel de Villaflor es la IX. Conozco otras del mismo autor y todas respiran la misma gracia que es de admirar en ésta. Ha sido inspirada en el ambiente popular, tomando quizá por modelo un *Vito* de antigua fecha.

La única composición del dulcísimo Literes publicada en el presente volúmen (XI, tonada á solo) no supera á la canción del mismo autor, *Confiado gilguerillo* de la zarzuela *Acis y Galatea* que publiqué en el segundo.

No se tenía noticia alguna del compositor Francisco Monjo, autor del *Tonó á solo* número XII. De su mérito y del temple de su facundia de compositor hablan con elogio las *Estrofas* y las *Coplas* de ese peregrino *Tono*.

El estilo noble de la primera frase recuerda las formas temáticas del *minué*, frase y estilo abandonado, apenas iniciada la composición, para entrar de lleno en el expresivismo de la letra *¡Ay mísero de mí!* realzado enseguida por las frases interrogativas siguientes colocadas oportunamente sobre una modulación diatónica bien servida melódica y harmónicamente, que terminan en la repetición del quejumbroso *Ay mísero de mí!*

Son dignos de notar en la *Copla*, en el *Andantino*, que diríamos, los dos intervalos de segunda aumentada descendente y el de septima diminuta ascendente, que aparecen en el bajo acompañante. La composición termina poéticamente con el eco quejumbroso del *Ay mísero de mí!* y el *Ay infelice!*

De Francisco Berxes, otro desconocido, es la *Tonada á solo* número XII, tonada que podría llamarse *dramático-burlesca* en la cual, aparte de los atrevimientos harmónicos impropios de un autor del siglo XVII, hay movimiento, naturalidad y gracia en el estilo.

La *Tonada humana* número XIV, de autor desconocido, aunque con indicación de año (1701), acusa el estilo de Marín

De la *Tonada* número XV ya se ha hablado

La de José Asturiano (número XVI) revela facilidad de estilo, aunque no se distingue por una gran originalidad

De Durón es la siguiente, tan dramática como la tonada señalada con el número XV.

Todas las composiciones siguientes son del archifamoso Marín el músico de pelo en pecho de quien tanto he hablado en el anterior volúmen y hablo todavía en el presente.

El acompañamiento de los dos *Pasacalles* del anterior volúmen, como los ocho del presente está escrito para guitarra. Recuerde el lector lo que ya adverti en el primer *Pasacalle* del tercer volúmen, que el *efecto real* de la nota escrita corresponde á la 8.ª inferior cuando se trata de instrumentos como la guitarra (1).

No he querido transportar ninguna de las composiciones de esta sección escritas con *tessiture* que solo resultan agudas á la vista, pues claro está que Marín acomodaría á la *tessitura* de la voz la parte acompañante siendo la guitarra instrumento que puede templarse alta ó baja á voluntad del ejecutante.

Si merecieron cautivar la atención del lector todas las composiciones de Marín publicadas en el volúmen anterior, no sé en que términos sabré recomendarle las ocho que ofrezco aquí, de estilo jocoso algunas, sentimental, apasionado y tierno otras, porque de ese gran bribonazo puede decirse que, en realidad y en medio de todos aquellos *excesos* y colmos de su vida, el artista tenía su alma en su almario y sinó díganlo la tiernísima melodía que le inspira la letra del *Pasacalle* XXII, de sentimiento tan intenso y profundo como la que empieza, *Corazón que en prisión de respetos*, melodías concebidas, quizá, en aquel horroroso chapitel de la cárcel de

---

(1) El lector con su clara comprensión habrá corregido la clave de *Fa en cuarta* que figura en la parte de guitarra de dicho primer *Pasacalle* (vol. III página 47 del texto musical) substituyendo aquella por la de *Sol*, que es la que corresponde al acompañamiento.

corte de que nos habla Barrionuevo, en uno de aquellos momentos en que el capitán de caballos, el que «sufrió cuatro vueltas y dos garrotes en los muslos», el «enjaulado como un pájaro» sentiría

Aquel aire delgado,
Silbo blando, amoroso
Que el corazón penetra
Y la mente levanta á unirse al todo.

II.

Notas biográficas de los autores músicos correspondientes,

ASTURIANO (JOSÉ)

Es compositor que no conozco. Figura en este volúmen como autor de la *Tonada á solo*:

¿Corazón, de qué os quejais?...

***

BERXES (FRANCISCO)

Otro desconocido y á fé á fé que valía la pena de conocer quien fuese el *atrevido* autor de la *tonada á solo* que incluyo en el presente volúmen.

¡Ay qué mal! ¡ay qué rabia!

***

DURÓN (SEBASTIÁN)

Se habló de Durón en el vol. III y nada tengo que añadir á lo que dije allí.

HIDALGO (JUAN)

Vid, en el vol. III los únicos datos biográficos conocidos referentes á este autor.

***

JUSTO (JOSÉ)

Tampoco se sabe nada del autor de la *Tonada á solo:*

¡Ay de aquel desdichado...

***

LITERES (ANTONIO)

He hablado de este autor en el vol. II de esta publicación.

Es notable la tonada *á solo* del presente volúmen

Bosque frondoso

pero, como he dicho, no está á la altura de la canción de la *Zarzuela Heroica, Acis y Galatea* publicada en el vol. II (1)

***

MACHADO (MANUEL)

«Natural de Lisboa y discípulo de Duarte Lobo»—escribe Vasconcellos en *Os Musicos Portuguezes*—«El talento de ejecución que manifestaba en varios instrumentos, le valió la nominación de músico de capilla de Felipe III de España y de Portugal. Vivía aún en 1610.

«En la Biblioteca real de música (2) hallábanse las siguientes obras de este autor:

1) *Cogitavit Dominus*, á 4 voces.
2) *Lamentação de Quinta-Feira maior* á 4 voces.
3) *Salve Regina*, á 8 voces.
4) *Varios Vilhancicos*»

En ninguna de las listas, nóminas ó sumarios publicados hasta ahora, existentes en el Archivo del Real Palacio aparece el nombre de este artista. Dáse cuenta de un Lope de Machado, «músico de harpa», en el *Sumario de los gajes que se han de pagar á los capellanes, cantores y officiales de la capilla del Rey Nro. Sr. de su Real cassa de Borgoña, en los cuatro meses del tercio primero deste año de* 1633».

¿Será Lope Machado el Manuel (Manuel Lope ó Lope Manuel Machado) que buscamos?

El *cuatro* que aparece en este volúmen hállase junto con otras composiciones bastante notables en el *Libro de tonos humanos* de que hablé en el volúmen anterior.

***

MARÍN (JOSÉ)

No insistí en dar más noticias sobre Marin porque pensaba completar las del volumen anterior con las del presente teniendo intención de publicar en éste más composiciones de ese peregrino y extraordinario músico, que si fué uno de los mejores de su siglo, fué tambien un *gran tunante*—como le llama con fina gracia el Sr. Fernandez Bremón en el artículo de la *Ilustración* antes citado—«lo cual nada quita á su mérito como artista, antes le añade, pues solo se explica así que no muriera de mala muerte».

Compare el lector los hechos y *proezas* de ese *gran tunante*, con los méritos del artista autor de los preciosos *Pasacalles* que aquí se insertan y mientras compara, vaya leyendo la continuación de las noticias que añade Barrionuevo en sus *Avisos*.

27 de Diciembre de 1856. «A todos los presos del hurto de Aponte, condenados en diferentes penas de galeras, presidios y dinero, les han soltado libremente, y á Marin le tienen en

---

(1) Después de publicado el citado volúmen he visto libro impreso de esta obra. Se titula:
Fabula de Acis y Galatea, Fiesta armónica con violines, violones, flautas y obues, á la celebración de los felices años del Augustísimo Señor D. Juan V. Rey de Portugal, que en su aplauso le dedica la Reyna Nuestra Señora D.ª Mariana de Austria en 22 de Octubre de 1711—En Lisboa. En la Imprenta Real Deslandesiana. MDCCXI.
Personajes: *Acis, Galatea y Polifemo—Coros.*

(2) Fundada por Juan IV, rey de Portugal y destruida lastimosamente en el desastre de Lisboa, el año 1756.

una torre de la carcel de corte, en el chapitel, en lo más estrecho, que apenas cabe un hombre, con unos grillos de 40 libras y una cadena de cuatro arrobas, enjaulado como un pájaro, para que con la *dulce voz que tiene* pueda entretenerse cantando; y se dice que á buen librar le enviarán á galeras perpetuas, si no le dan algún garrote por la muerte de D. Tomás Labaña, *y otros muchos delitos que tiene hecho*».

Aquí parece nuestro músico en las postrimerías y que no sólo era compositor, sino cantor de dulce voz y hombre temible. «¿Qué ocurriría?»—se pregunta el Sr. Fernandez Bremón comentando los hechos del gran tunante. Véase lo que dicen los *Avisos* seis meses después:

2 de Junio de 1657. «Han preso en Valladolid á Juan Gómez, clérigo valentisimo, hombre de muchas fuerzas, que fué el que hurtó aquí (en Madrid) el copón de San Marcos del Santisimo Sacramento, famoso ladrón, y con él al licenciado Agüero, hombre insigne también en el arte de la garduña. Dejólos culpados el platero que quemaron los días pasados por monedero falso. Han ido por ellos, y en sabiéndolo Marín el músico, *que estaba desterrado y andaba aquí encubierto*, se ha acogido (1) porque no canten mejor que él en el potro y por su causa no le venga algún aprieto de garganta».

El lector sabe que no le ocurrió ningún *aprieto de garganta*. Marín, que tendría entonces treinta y ocho años, murió en edad avanzadísima si hemos de creer á la *Gaceta de Madrid* (sin recordar el vulgarísimo *miente más que la Gaceta)* recibiendo los Santos Sacramentos y siendo enterrado en San Martín, «con licencia del señor vicario».

Soriano Fuertes llama á nuestro autor Marín y Gracián. Aunque no he visto en ninguna obra de Marín el segundo apellido el hecho es que la música del *Barco* (2) que Soriano Fuertes le atribuye y publica en las láminas número 13 del vol. II de su *Historia de la Música española* (pág. 207) no se puede confundir con la de otro autor. Es, realmente, de Marín.

Para terminar daré noticias de la bibliografía de Marín. Que la biografía refleje al hombre, no es de extrañar. Lo más raro es que la bibliografía sea un dato humano más que añadir á la historia del hombre. En toda la bibliografía de ese «gran tunante» sólo aparece una composición religiosa ¡una *Tonada á solo* el Santísimo Sacramento! Dios se la tuvo sin duda en cuenta á la hora de su muerte.

En el libro de *Tonos* ó *Pasacalles* compuesto por Marín, de que hablé en el volúmen anterior, figura esta *Tabla* de composiciones:

1) * *Desengañémonos ya.* (3) 2) *Amante ausente y triste.* 3) * *Aquella sierra nevada.* 4) *Después Anarda que ausente.* 5) * *No piense Minguilla ya.* 6) * *Diz que era como una nieve.* 7) *Quiénes son aquellos villanos.* 8) *Para las Indias de Clori....* 9) *Filis, no cantes...* 10) * *Corazón que en prisión...* 11 *Canta, gilguerillo...* 12) *Huélgate cuanto quieras...* 13) *Mal con mi vida se avienen.* 14) * *Mi señora Mariantaños...* 15) * *Qué bien canta un ruiseñor...* 16) *Sin duda piensa Minguilla...* 17) *Tortolilla sino es por amor...* 18) *Van y vienen mis pensamientos...* 19) *O cómo pasan los años...* 20) * *Ya no puedo más, señora...* 21) *Filis, el miedo ha de ser...* 22) *Que se lleva las almas...* 23) *Sepan todos que muero...* 24) *Pensamiento que en tu daño...* 25) *Turbéme, Celinda...* 26) *Qué dulcemente suena...* 27) * *Ahora que estais dormida...* 28) *De amores y de ausencias...* 29) *Yo vengo á ser mi enemigo...* 30) *Ya no quiero más, Minguilla...* 31) *Hizo paces con Anarda...* 32) *Ojos, pues me desdeñais...* 33) *Flores, ya contra vosotras...* 34) *Todo eres contradicciones...* 35) *Amarilis, yo no entiendo...* 36 *Si quieres dar, Marica, lo cierto...* 37) *Apostemos, niña, que acierto...* 38) *Allí quedarás, serrana...* 39) *La verdad es, Pero Grullo...* 40) *Esta mi necia pasión...* 41) *Pronóstico nuevo...* 42) *Aunque el mal que padezco...* 43) *No sé yo cómo es...* 44) *Montes del Tajo...* 45) *Niña, como en tus mudanzas...* 46) *Si quieres vivir...* 47) *Pastores, sabed que quiero...* 48) *Del amor las mudanzas...* 49) *Al son de los arroyuelos...* 50) *Menguilla, yo me muriera.*

En el legajo de la B. N. que Gallardo calificó de *Tonadillas*, figuran las restantes composiciones de Marín:

51) TONADA á solo al Santísimo Sacramento: *Yo muero, dichosos son mis males.* SOLOS HUMANOS. 52) *Que bien canta mi ruiseñor...* 53) *Ya desengaño mío...* 54) *Válgate Dios por Gileta...* 55) *Apostemos, niña, que acierto...* 56) *Tortolilla, si no es por amor...* 57) *Qué importa la muerte ya...* 58) *De la Sierra Morena...* 59) *Diz que era como la nieve...* 60) *No puede amor...* *Tonadas humanas* 61) *De Amarilis yo vi la beldad...* 62) *Apostemos, niña, que acierto...* 63) *Recibe adorado ausente...* DUOS. 64) *No sé yo cómo es...* 65) *Aquella Sierra Nevada.*

---

(1) Tomó asilo en algún lugar sagrado ó inmune.
(2) Género de canción llamada también *Barquillo*, muy usado durante el reinado de Felipe III.
(3) Las señaladas con asterisco van publicadas en el presente volúmen ó en el anterior.

***

MARTI VALENCIANO (MIGUEL)

¿Valenciano de apellido materno ó *valenciano* de origen? Respetemos la ortografía del amanuense. De todos modos la incógnita Valenciano ó *valenciano* (1) no despejará lo que se ignora. Sólo se sabe que es autor de la bella *tonada á solo*, que comienza:

¡Ay del amor...

***

MONJO (FRANCISCO)

He dicho antes que no tengo noticia alguna del compositor del *Tono á solo* incluído en la presente colección:

Al son de las prisiones...

***

NAVARRO (FRANCISCO)

Escribió mucho y bien en el género religioso, y en el madrigalesco, especialmente. De cómo trataba este género de composiciones sirva de muestra el *cuatro* que publico en el presente volúmen. Produjo innumerables composiciones en este género de música.

Navarro fué contralto de capilla de la catedral de Valencia y desempeñó el cargo de maestro de capilla interino durante algunos años hasta que por fallecimiento del insigne Cómes, fué nombrado en propiedad, el dia 20 de Octubre de 1644. Le sucedió por jubilación en el cargo ó por dejación del magisterio, D. Diego Pontac, en 1650. Digo así puesto que por muerte no sería, porque en acta capitular del cabildo de Málaga, perteneciente al dia 23 de Enero de 1660, se lee: «En vista de una carta en que el maestro de capilla de Jaen, José Escobedo, dice que no puede aceptar el magisterio de esta Iglesia por razones poderosas, y de otra en que dice que dispuesto para venirse recibió una carta del racionero D. Francisco Navarro en que le manifestaba que el cabildo estaba arrepentido de haberle ofrecido dicha ración etc., se acordó imponer un correctivo á dicho Navarro y manifestar al maestro Escobedo, que nunca debió dar crédito á la carta de Francisco Navarro etc. Toda esta historia hace suponer que Navarro pudo depender por desempeño de algún cargo, del cabildo malacitano. Qué cargo fuese éste no lo consignan los abundantes extractos de actas que poseo de aquel cabildo. Consigno simplemente el hecho añadiendo que Navarro vivía aún el año 1660.

***

NAVAS (JUAN DE)

Se habló de este autor en el volúmen III. A lo dicho allí he de añadir que en la imprenta de música de Torres se publicó el año 1699 (Madrid) una composición suelta de Juan de Navas, en la forma acostumbrada para esta clase de obras, titulada, *Destinos vencen finezas*. Este tí-

---

(1) El manuscrito reza *Valenciano*, con letra mayúscula.

tulo me hace sospechar si la música de esta composición puede, acaso, pertenecer á la comedia de Don Lorenzo de las Llamas *Destinos vencen finezas* (con un baile titulado: *El Bureo)* que se representó en palacio en celebridad de un cumpleaños de Carlos II.

***

PATIÑO (CÁRLOS)

Vid. algunos datos biográficos en el volúmen anterior.

***

SERQUEYRA (.....)

Dos composiciones he hallado de este autor, completamente desconocido, una de ellas, la que publico en este volúmen con la indicación de año, 1704.

Su estilo, por lo que se puede colegir de la tonada *á solo*

Todo es amor...

tiene gran afinidad con el de Durón y con el de Literes

***

VILLAFLOR (MANUEL DE)

Si del hombre no se nada en cambio conozco cinco composiciones del artista, todas á cual más *graciosas*, como la picaresca, sencilla y elegante tonada

¿Quieres que te diga, Filis...

que he excogido para este volúmen.

Madrid 1.° de Mayo de 1898.

Felipe Pedrell.

INDICE

TEXTO

PÁGINAS

I. Más sobre Música de Zarzuelas y Comedias, Bailes, Cuatros y Tonadas del siglo XVII. . . V.
II. De las composiciones contenidas en este volúmen. . . . . XVI.
III. Notas biográficas de los autores músicos correspondientes. . . . . XXV.

MÚSICA

Ni amor se libra de amor, Fiesta de D. Pedro Calderón de la Barca, música de Juan Hidalgo . . 1
Los celos hacen estrellas ó el amor hace prodigios, Zarzuela de D. Luis Vélez de Guevara, música de Juan Hidalgo. 13

Bailetes

El Zarambeque, cantado y bailado en la Loa de la Comedia *Las Amazonas*, música de autor desconocido. 20
El Villano. 21

Cuatros

I. *A vencer blancas auroras*, de Carlos Patiño. 22
II. *Cantar las gracias de Flora*, de idem. 25
III. *Pastorcillo triste*, de id. 29
IV. *Labradora de Loeches*, de id. 32
V. *Qué entonadilla que estaba*, de Manuel Machado. 36
VI. *Enojado está el Abril*, de Francisco Navarro. 39

Solos, Tonadas y Pasacalles

I. *Del silencio de mis penas*, solo de José Marin. 46
II. *Tortolilla que lloras*, solo de autor desconocido. 47
III. *Selva apacible*, tonada á solo de Juan de Navas. 49
IV. *Todo es amor*, tonada á solo del maestro Serqueira. 50
V. *¡Ay del amor!*, tonada á solo de Miguel Martí Valenciano 53
VI. *¡Ay de aquel desdichado!* tonada á solo de José Justo 55
VII. *Desde el tronco esquivo*, tonada á solo de Juan de Navas 56
VIII. *Graciosa moda*, tonada á solo de Sebastián Durón 57
IX. *¿Quieres que te diga, Filis...* tonada á solo de Manuel de Villaflor 58
X. *Arroje las flechas*, tonada á solo de Sebastián Durón 60
XI. *Bosque frondoso*, tonada á solo de Antonio Literes 60
XII. *Al son de las prisiones*, tonada á solo de Francisco Monjo 62
XIII. *¡Ay que mal!...* tonada ásolo de Francisco Berxes 63
XIV. *De tus amores, Menguilla*, tonada á solo de autor desconocido 65
XV. *Nadie se compadezca de mi dolor*, tonada á solo de Sebastián Durón 67
XVI. *¿Corazón qué os quejais?* tonada á solo de José Asturiano. 68
XVII. *Traición idolatrada*, tonada á solo de Sebastián Durón 69
XVIII. *Desengañémonos ya*, pasacalle á solo de José Marin. 70
XIX. *Amante, ausente y triste*, pasacalle á solo de id 71
XX. *Que bien canta un ruiseñor*, pasacalle á solo de id 72
XXI. *Mi señora Mariantaños*, pasacalle á solo de id. 74
XXII. *Ahora que estais dormida*, pasacalle á solo de id. 75
XXIII. *No piense Menguilla*, pasacalle á solo de id 75
XXIV. *Corazón que en prisión de respetos*, pasacalle á solo de id 76
XXV. *Ya no puedo más, Señora*, pasacalle á solo de id. 77

NI AMOR SE LIBRA DE AMOR

FIESTA

DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

I.

Musica de
Juan Hidalgo.

CORO PRIMERO.

VOCES
1.ª Ve-nid her-mo-su-ras fe-li-ces, ve-nid A ha-cer
2.ª Ve-nid her-mo-su-ras fe-li-ces, ve-nid A ha-cer
3.ª Ve-nid her-mo-su-ras fe-li-ces, ve-nid A ha-cer
4.ª Ve-nid her-mo-su-ras fe-li-ces, ve-nid A ha-cer
ACOMPTO.

sa-cri-fi-cios hoy A la dio-sa de la her-mo-su-ra Que es
sa-cri-fi-cios hoy A la dio-sa de la her-mo-su-ra Que es
sa-cri-fi-cios hoy A la dio-sa de la her-mo-su-ra Que es
sa-cri-fi-cios hoy A la dio-sa de la her-mo-su-ra Que es

hi-ja de nie-ve y ma-dre de ar-dor. Ve-nid, ve-nid con plan-
hi-ja de nie-ve y ma-dre de ar-dor. Ve-nid, ve-nid con plan-
hi-ja de nie-ve y ma-dre de ar-dor. Ve-nid, ve-nid con plan-
hi-ja de nie-ve y ma-dre de ar-dor. Ve-nid, ve-nid con

-ta ve-loz Al tem-plo di-vi-no de Ve-nus y A-mor

-ta ve-loz Al tem-plo di-vi-no de Ve-nus y A-mor

-ta ve-loz Al tem-plo di-vi-no de Ve-nus y A-mor

plan-ta ve-loz Al tem-plo di vi no de Ve-nus y A-mor

II.

VOCES.

1.ª Pues que Ve-nus en-vi-dia La bel-dad su-

2.ª Pues que Ve-nus en-vi-dia La bel-dad su-

3.ª Pues que Ve-nus en-vi-dia La bel-dad su-

4.ª Pues que Ve-nus en-vi-dia La bel-dad su-

ACOMPTO.

ya Psi-quis es la dio-sa De la her-mo-su-ra.

ya Psi-quis es la dio-sa De la her-mo-su-ra.

ya Psi-quis es la dio-sa De la her-mo-su-ra.

ya Psi-quis es la dio-sa De la her-mo-su-ra.

III.

CORO 1º (dentro) CORO 2º (dentro) CORO 1º (hablado)

VOCES.

1.ª ¿Quien nos bus-ca? ¿Quien nos lla-ma? ¡Hola, ahu, ah del mon - te!

2.ª ¿Quien nos bus-ca? ¿Quien nos lla-ma? ¡Hola, ahu, ah del mon - te!

3.ª ¿Quien nos bus-ca? ¿Quien nos lla-ma? ¡Hola, ahu, ah del mon - te!

4.ª ¿Quien nos bus-ca? ¿Quien nos lla-ma? ¡Hola, ahu, ah del mon - te!

ACOMPTO.

CORO 2º CORO 1º (hablado)

¡Ah del mon - te! ¡Hola, ahu, ah de la sel - va!

¡Ah del mon - te! ¡Hola, ahu, ah de la sel - va!

¡Ah del mon - te! ¡Hola, ahu, ah de la sel - va!

¡Ah del mon - te! ¡Hola, ahu, ah de la sel - va!

CORO 2º CORO 1º

¡Ah de la sel - va! Al-bri - cias, al-bri - cias.

¡Ah de la sel - va! Al-bri - cias, al-bri - cias.

¡Ah de la sel - va! Al-bri - cias, al-bri - cias.

¡Ah de la sel - va! A-bri - cias, al-bri - cias.

CORO SEGUNDO. CORO PRIMERO.

¿De qué a - le-gres nue-vas? De que vie - ne Psi-quis A

¿De qué a - le-gres nue-vas? De que vie - ne Psi-quis A

¿De qué a - le-gres nue-vas? De que vie - ne Psi-quis A

¿De qué a - le-gres nue-vas? De que vie - ne Psi-quis A

CORO SEGUNDO. TUTTI.

ser dei - dad nues-tra. Se - a bien ve - ni - da. Bien ve-ni - da se - a.

ser dei - dad nues-tra. Se - a bien ve - ni - da. Bien ve-ni - da se - a.

ser dei - dad nues-tra. Se - a bie - ve - ni - da. Bien ve-ni - da se - a.

ser dei - dad nues-tra. Se - a bien ve - ni - da. Bien ve-ni - da se - a.

IV.

VOCES

1.ª To - do, be lla Psi - quis, es De tu di - vi - na be - lle - za

2.ª To - do, be - lla Psi - quis, es De tu di - vi - na be - lle - za

3.ª To - do, be - lla Psi - quis, es De tu di - vi - na be - lle - za

4.ª To - do, be - lla Psi - quis, es De tu di - vi - na be - lle - za

ACOMPTO.

Pa - ra que te al-ber - gue á ti Su due - ño lo sa-be to - do

Pa - ra que te al-ber - gue á ti Su due - ño lo sa-be to - do

Pa - ra que te al-ber - gue á ti Su due - ño lo sa-be to - do

Pa - ra que te al-ber - gue á ti Su due - ño lo sa-be to - do

V.

VOCES.

1.ª Tan no-ble tan i - lus - tre Queen él no se-rá

2.ª Tan no-ble tan i - lus - tre Queen él no se-rá

3.ª Tan no-ble tan i - lus - tre Queen él no se-rá

4.ª Tan no-ble tan i - lus - tre Queen él no se-rá

ACOMPTO.

mu - cho Que de los ha-dos triun - fe

mu - cho Que de los ha dos, de los ha-dos triun - fe

mu - cho Que de los ha-dos triun - - - fe

mu - cho Que de los ha-dos triun - fe

VI.

VOCES.
1.ª
Ve_nus be_lla No pro_cu_res Que es te asombro, De mi triunfe,

2.ª
Ve_nus be_lla No pro_cu_res Que es te asombro De mi triunfe,

3.ª
Ve_nus be_lla No pro_cu_res Que es te asombro De mi triunfe,

4.ª
Ve_nus be_lla No pro_cu_res Que es te asombro De mi triunfe.

ACOMPTO.

Vi_da ten_go Que a_se_gu_re Tu ven_gan_za Más i_lus_tre.

Vi_da ten_go Que a_se_gu_re Tu ven_gan_za Más i_lus_tre.

Vi_da ten_go Que a_se_gu_re Tu ven_gan_za Más i_lus_tre.

Vi_da ten_go Que a_se_gu_re Tu ven_gan_za Más i_lus_tre.

¡Pri_mo An_teo! ¿Tal se su_fre? O no hay dio_ses O de mi hu_yen.

¡Pri_mo An_teo! ¿Tal se su_fre? O no hay dio_ses O de mi hu_yen.

¡Pri_mo An_teo! ¿Tal se su_fre? O no hay dio_ses O de mi hu_yen.

¡Pri_mo An_teo! ¿Tal se su_fre? O no hay dio_ses O de mi hu_yen.

VII.

VOCES.
1.ª Aunque mal podrá huyendo Que su ries_go se ex_cu_se, Que no
2.ª Aunque mal podrá huyendo Que su ries_go se ex_cu_se, Que no
3.ª Aunque mal podrá huyendo Que su ries_go se ex_cu_se, Que no
4.ª Aunque mal podrá huyendo Que su ries_go se ex_cu_se, Que no
ACOMPTO.

hu_ye de A_mor quien de Amor á cie_ gas hu_ye
hu_ye de A_mor quien de Amor á cie_gas hu_ye
hu_ye de A_mor quien de Amor á cie_ gas hu_ye
hu_ye de Amor quien de Amor á cie_ gas á cie_ gas hu_ye

VIII.

VOCES.
1.ª Cua_tro e_ ses ha de te_ ner A_mor pa_ra ser per_fec_
2.ª Cua_tro e_ ses ha de te_ ner A_mor pa_ra ser per_fec_
3.ª Cua_tro e_ ses ha de te_ ner A_mor pa_ra ser per_fec_
4.ª Cua_tro e_ ses ha de te_ ner A_mor pa_ra ser per_fec_
ACOMPTO.

- to so - li - ci - to

- to y se - cre - to

- to - so - lo,

- to so - lo,

sa - bio, so - lo, so - li ci - to y se - cre - to.

sa - bio, so - lo, so - li ci - to y se - cre - to.

sa - bio, so - lo, so - li ci - to y se - cre - to.

sa - bio, so - lo, so - li ci - to y se - cre - to.

IX.

VOCES.

1.ª Ven - ga, Aes - tas

2.ª ven - ga, ven - - ga Aes - tas

3.ª En ho - ra di - cho - sa ven - ga Aes - tas

4.ª En ho - ra di - cho - sa, ven - ga, ven - ga Aes - tas

ACOMPTO.

in - cul - tas mon - ta - ñas El gran A - to - mas de Eg - ni - do Don - de

in - cul - tas mon - ta - ñas El gran A - to - mas de Eg - ni - do Don - de

in - cul - tas mon - ta - ñas El gran A - to - mas de Eg - ni - do Don - de

in - cul - tas mon - ta - ñas El gran A - to - mas de Eg - ni - do Don - de

sus di - chas le a - guardan, don - de sus di - chas le a - guar - dan

sus di - chas le a - guardan, don - de sus di - chas le a - guar - dan

sus di - chas le a - guardan, don - de sus di - chas le a - guar - dan

sus di - chas le a guardan, don - de sus di - chas le a - guar - dan

X.

VOCES

1.ª Y en fin, en sus es - pa - cios La que es reina fe - liz de es - tos pa - la - cios.

2.ª Y en fin, en sus es - pa - cios La que es reina fe - liz de es - tos pala - cios.

3.ª Y en fin, en sus es - pa - cios La que es reina fe - liz de es - tos pa - la - cios.

4.ª Y en fin, en sus es pa - cios La que es reina fe - liz de es - tos pa - la - cios.

ACOMPTO.

XI.

VOCES.
1.ª Que - di - to, pa - si - to; que duer - - me mi
2.ª Que - di - to, pa si to; Que duer me mi
3.ª Que - di - to, pa - si - to; Que duer - me mi
4.ª Que - di - to, pa - si - to; Que duer - me mi
ACOMPTO.

due - - ño: Que - di - to, pa - si - to; Que duer -
due - - ño: Que - di - to, pa - si - to;
due - - ño: Que - di - to, pa - si - to;
due - - ño: Que - di - to, pa - si - to; Que
me mia - mor. Si can - tais dul - ces que -
Que duer - - me mia - mor. Si can - tais dul - ces que -
Que duer - me mia - mor. Si can - tais dul - ces que -
duer - me mia - mor, mia - mor. Si can - tais dul - ces que -

re-llas,¡Oh ma-ti-za-dos pri-mo-res, Que sien-do del cie-lo flo-

re-llas, ¡Oh ma-ti-za-dos pri-mo-res, Que sien-do del cie-lo flo-

re-llas,¡Oh ma-ti-za-dos pri-mo-res, Que sien-do del cie-lo flo-

re-llas, ¡Oh ma-ti-za-dos mo res, Que sien-do del cie-lo flo-

res tam-bien sois del campo es-tre-llas! No me des-perteis con

res tam-bien sois del campo estre-llas! No me des-perteis con

res tam-bien sois del campo estre-llas! No me des eis con

res tam-bien sois del campo es-tre-llas! No me des perteis con

e-llas Al al-ma que a-do-ro: Que dito el ru-mor, La vi-da que es ti mo, Pa

e-llas Al al-ma que a-do-ro; Que dito el ru-mor, La vi-da que es ti mo, Pa

e-llas Al al-ma que a-do-ro: Qae dito el ru-mor, La vi-da que es ti mo, Pa

e-llas Al al-ma que a-do-ro: Que dito el ru-mor, La vi-da que es ti mo, Pa

si_to el cla_mor. Y ya que le dais Es_te a_li_vio pe_que_ño

si_to el cla_mor. Y ya que le dais Es_te a_li_vio pe_que_ño

si_to el cla_mor. Y ya que le dais Es_te a_li_vio pe_que_ño

si_to el cla_mor. Y ya que le dais Es_te a_li_vio pe_que_ño

Que_di_to, pa_si_to; Que duer_me mi due_

Que_di_to, pa_si_to, Que duer_me mi due_

Que_di_to, pa_si_to, Que duer_me mi due_

Que_di_to, pa_si_to, Que duer_me mi due_

_ño pa_si_to Que duer_me mia_mor.

_ño Que_di_to Que duer_me mia_mor.

_ño pa_si_to Que duer_me mia_mor.

_ño Que_di_to pa_si_to Que duerme, que duerme mia_mor.

LOS CELOS HACEN ESTRELLAS
Ó EL AMOR HACE PRODIGIOS,
Zarzuela de Don LUIS VELEZ DE GUEVARA

Musica de
Juan Hidalgo.

I.

A CUATRO PRINCIPIO DE LA JORNADA.

VOCES

Ce_le_bren por las sel_vas con re_pe_ti_dos bai_les la_bra_

ACOMPTO.

_do_ _ras y nin_fas las fies_ _tas ba_ca_na_les.

II.

RECITATIVO DE *MINERVA*,

Y RECITATIVO Y SOLO DE *PALAS*.

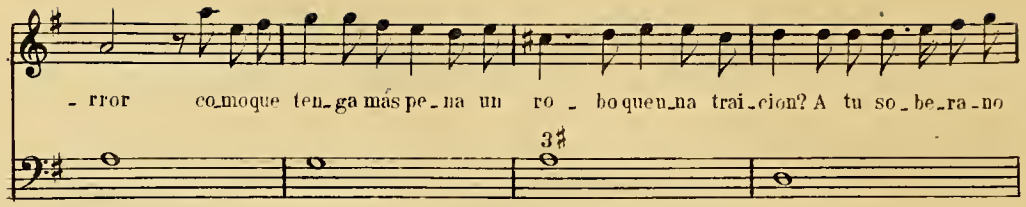
MINERVA.

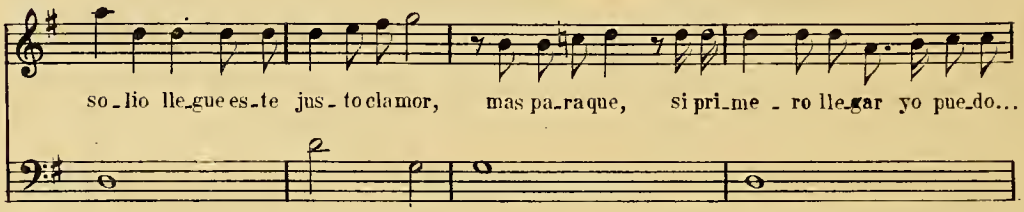
¡To_nan_te Dios! ¿Có_mo per_mi_tes que en_mienden áu_na cul_pa_

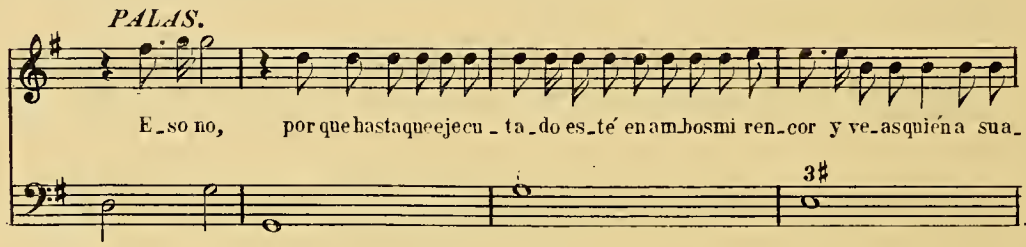
ACOMPTO.

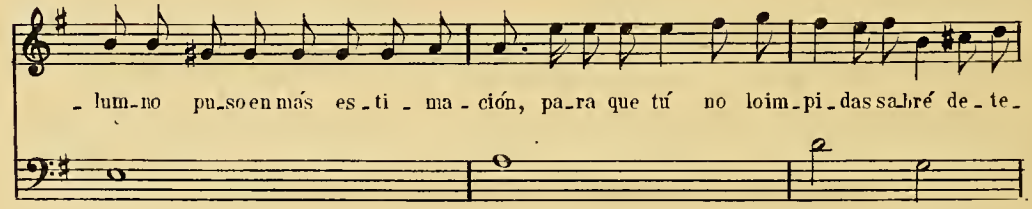
o_tra ma_yor? ¿Es menos de_li_to, que la dis_cor_dia hur_te tu voz que el que hurte Prometeo un pe_

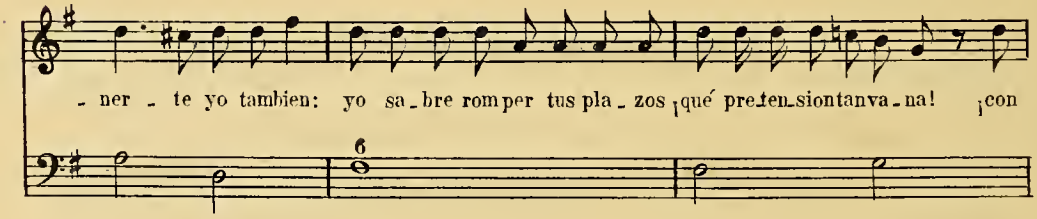
_que_ño ra_yo al sol, que trai_ción co_mo fal_se_ar sus de_cre_tos ni qué ho_

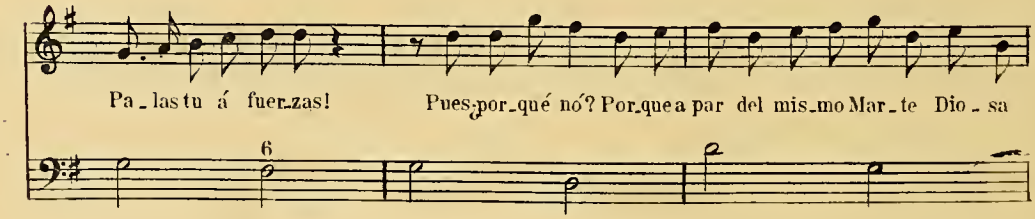

- rror como que ten-ga más pe-na un ro - bo que un-na trai-cion? A tu so-be-ra-no


so-lio lle-gue es-te jus-to clamor, mas pa-ra que, si pri-me - ro lle-gar yo pue-do...


PALAS.
E-so no, por que hasta que ejecu - ta-do es-té en ambos mi ren-cor y ve-as quién a sua-


- lum-no pu-so en más es-ti - ma-ción, pa-ra que tú no loim-pi-das sabré de-te-


- ner - te yo tambien: yo sa-bre romper tus pla-zos ¡qué pre-ten-sion tan va-na! ¡con


Pa-las tu á fuer-zas! Pues ¿por-qué nó? Por-que a par del mis-mo Mar-te Dio-sa

de las ar_mas soy yo de las le_tras mor_ta_les: ved si en_tre in_ge_nio y va_lor

más que la fuer_za del bra_zo va_le la de la ra_zón: suer_te ti_ra_na no

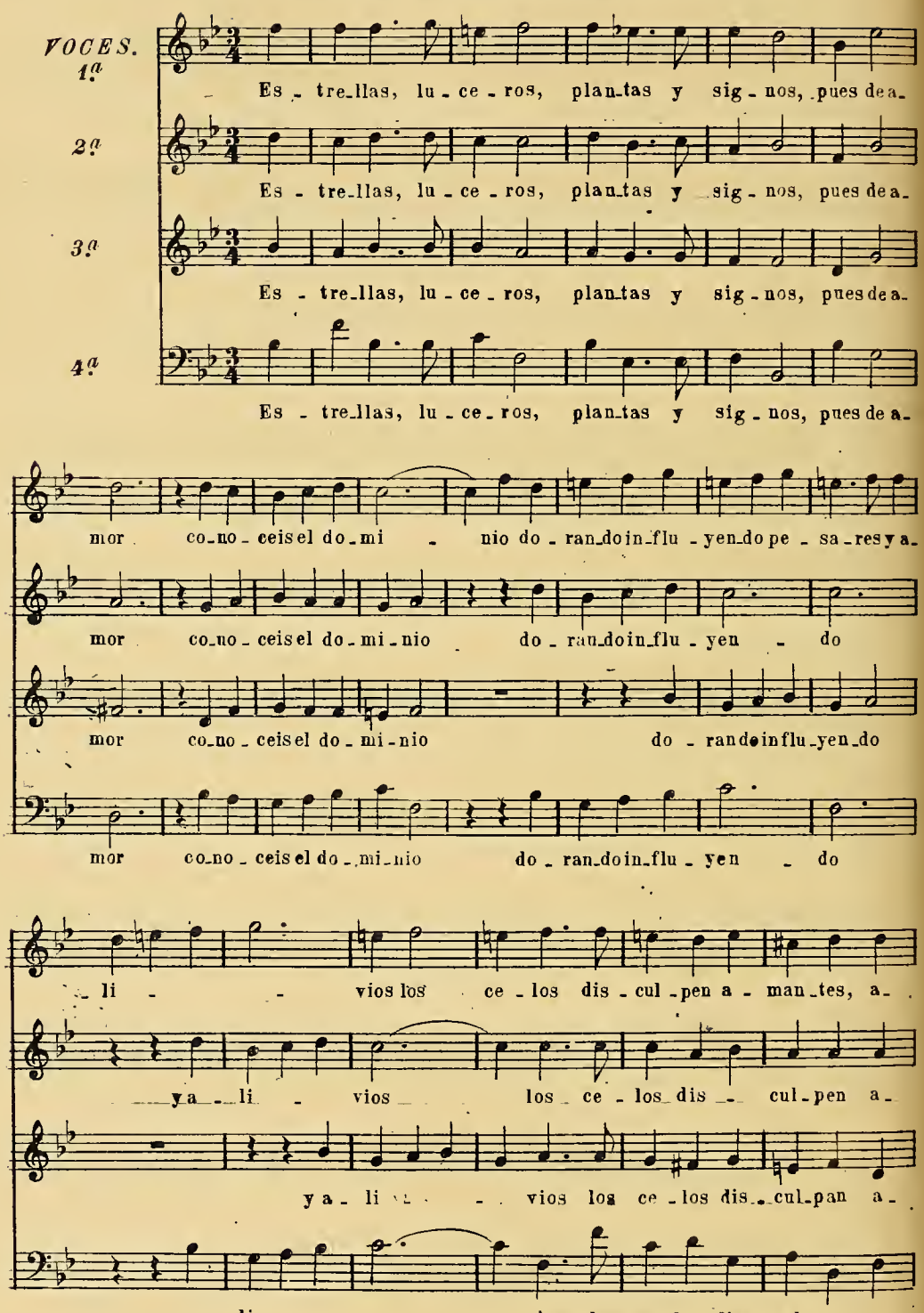
pu_do¡ay de mi! im_pe_dir_la, no, a_que so_ te des con_fi_e por más que vuelve ve_loz

1.ª Que an_tes que a Jú_pi_ter lle_gue su llan_to y mia_cu_sa_ción
2.ª Di_gan_lo en va_po_ro_sos e_cos de fu_ne_bre són
3.ª A cu_yo com_pás que sir_ve al su_pli_cio de pre_gón
4.ª De la za_ga_la del va_lle y el del po_pu_lar ru_mor

1.ª ha_bras con_se_gui_do tú de en_trambas la des_truc_ción.
2.ª ron_ca la trom_pa bas_tar_da des_tem_pla_do el a_tam_bor.
3.ª e_lla vie_ne a_com_pa_ña_da del ju_ve_nil es_cua_drón.
4.ª del de más pue_blo di_cien_do de u_nos y o_tros el cla_mor.

III.

A CUATRO DE *LAS DIOSAS.*



man - tes de - li - tos que deun a - mor no se es - ca - pa lo - cris -

man - tes de - li - tos que deun a - mor no se es - ca - pa lo

man - tes de - li - tos que deun a - mor no se es - ca - pa

man - tes de - li - tos que deun a - mor no se es - ca - pa lo

- ta - li - no deun a - mor no se es - ca - pa,

cris - ta - li - no deun a - mor no se es - ca - pa,

lo cris - ta - li - no deun a - mor no se es - ca - pa,

cris - ta - li - no deun a - mor no se es - ca - pa,

no, no, lo cris - ta - li - no.

lo cris - ta - li - no.

no, no, lo cris - ta - li - no.

no, no lo cris - ta - li - no.

IV.

DUO DE *AMOR* Y *MERCURIO*.

AMOR.

Ve-nid, ve nid, ve-nid, ve-nid, ve-nid, a este si-tio

MERCURIO.

Ve-nid, ve-nid, ve-nid, ve-nid, a este si-tio

ACOMPTO.

don-de a-mor y po-der ve-reis, ve-reis, ve-reis, u-ni-do.

don-de a-mor y po-der ve-reis, ve-reis u-ni-do.

V.

SOLO Y PRINCIPIO DE LA TERCERA JORNADA.

De las lu-ces que en el mar i-ba ven-cien-do la au-
Do-ra-ba el sol la mon-ta-ña y de mie-do de
Cuando un a-man-te pas-tor de la in-gra-ti-tud que a-

ACOMPTO.

re-ra pa-re-ci-an las es-pu-mas cris-ta-li-nas
las som-bras á sa-lir no se a-tre-vi-an del ver-de bo-
do-ra. á sus-pi-ros des-per-ta-ba las mal dor-mi-

D. C. 2 veces.

ma-ri-po-sas.
ton las ro-sas. ¡Ay!, qué des-di-cha, mas ¡ay! qué li-
das me-mo-rias.

-son-ja ¡Ay!, qué des-di-cha, mas ¡ay! qué li-son-ja! mo-

-rir de una pe-na que pa-re-ce glo-ria, que pa-re-ce

glo-ria: ¡qué des-di-cha! ¡qué li-son-ja! mo-

-rir, mo-rir de una pe-na que pa-re-ce glo-ria.

VI.

FIN DE LA ZARZUELA.

VOCES.

1.ª Porque a pe-sar del re-ce-lo pa-ra a-plauso de los si-glos

2.ª Porque a pe-sar del re-ce-lo pa-ra a-plauso de los si-glos

3.ª Porque a pe-sar del re-ce-lo pa-ra a-plauso de los si-glos

4.ª Porque a pe-sar del re-ce-lo pa-ra a-plauso de los si-glos

los ce-los ha-cen es-trellas y el a-mor ha-ce pro-di-gios

los ce-los ha-cen es-trellas y el a-mor ha-ce pro-di-gios

los ce-los ha-cen es-trellas y el a-mor ha-ce pro-di-gios

los ce-los ha-cen es-trellas y el a-mor ha-ce pro-di-gios

EL ZARAMBEQUE

CANTADO Y BAILADO EN LOA DE LA COMEDIA

LAS AMAZONAS

De autor desconocido.

VOZ.

ACOMPTO.

Te - que, te - que, te-que, te-que, te-que, te - que,

te - que, te - que, nues-tro di - a es: que el Rey y la Rei - na

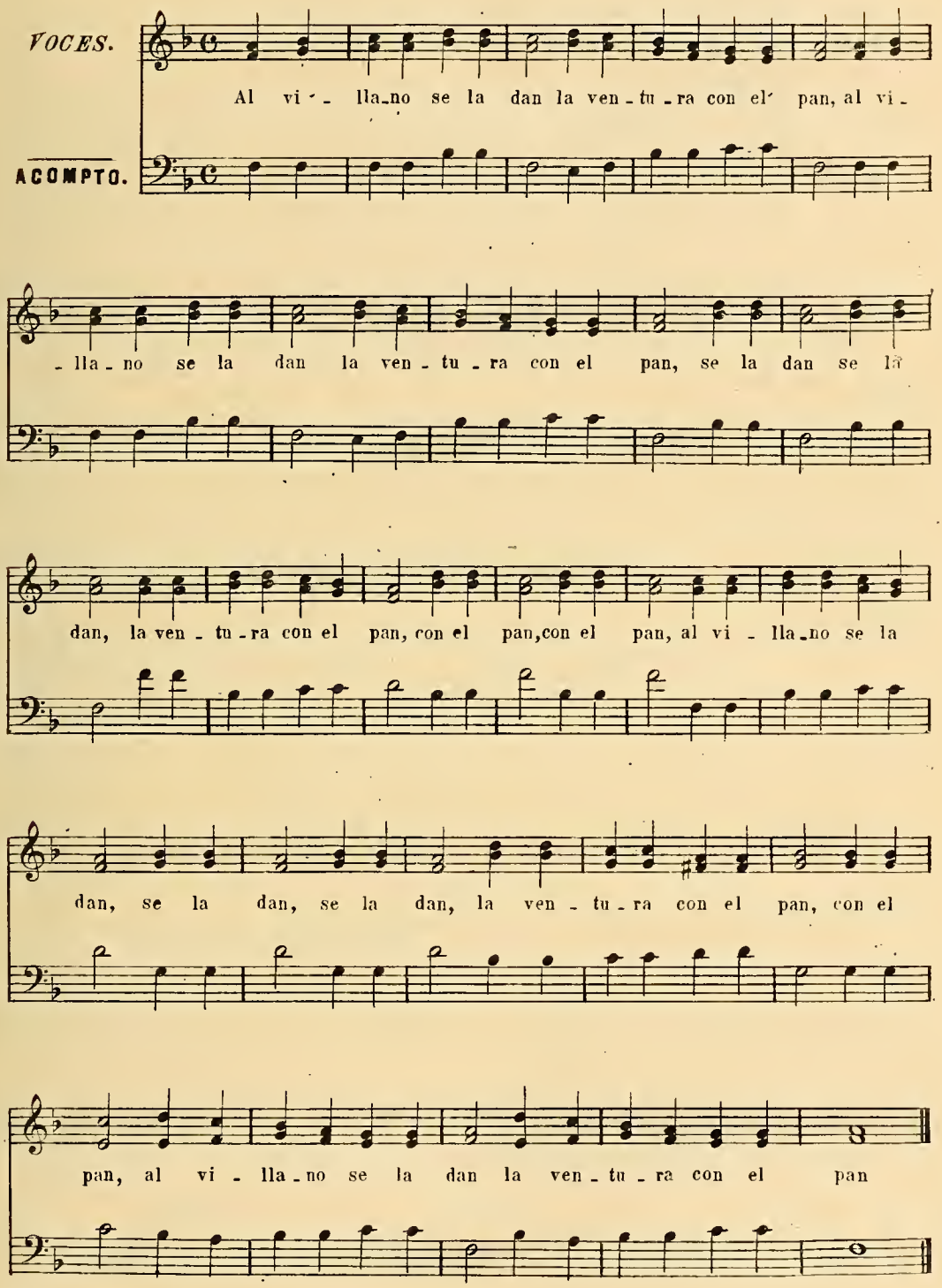
mil Lo-as me - re - cen yo - tras mil las flo - res de es - te ra mi - lle - te.

Te - que, te-que, te - que, te - que, te-que, te - que, yá las be-llas da - mas

o - tras mil se de-ben Te - que, te - que, te-que, te-que, te-que,

te - que, te - que, te - que, nues - tro di - a es és - te.

EL VILLANO.


VOCES.
ACOMPTO.
Al vi - lla-no se la dan la ven - tu - ra con el pan, al vi -
- lla - no se la dan la ven - tu - ra con el pan, se la dan se la
dan, la ven - tu - ra con el pan, con el pan, con el pan, al vi - lla-no se la
dan, se la dan, se la dan, la ven - tu - ra con el pan, con el
pan, al vi - lla - no se la dan la ven - tu - ra con el pan

CUATROS.

I.

Cárlos Patiño.

VOCES.

1.ª Avencer blancas auro_ras y á dar á la prima_ve_ra ma_ti_ces, ma_ti_ces,

2.ª Avencer blancas auro_ras y á dar á la prima_ve_ra ma_ti_ces de nuevas

3.ª Avencer blancas auro_ras y á dar á la prima_ve_ra ma_ti_ces, ma_

4.ª Avencer blancas auro_ras y á dar á la prima_ve_ra ma_ti_ces, ma_

ma_ti_ces de nuevas flo_res: sa_le co_mo el sol si_re_na, sa_le, sa_

flo_res: sa_le co_mo el sol, sa_le co_mo el sol si_re_

_ti_ces de nue_vas flo_res sa le como el sol

_ti_ces de nue_vas flo_res: sa_le co_mo el sol si_re_na, sa_le

_le co_mo el sol si_re_na y en su be_lle_za

_na, sa_le co_mo el sol si_re_na y en su_

sa_le co_mo el sol si_re_na y en su

co_mo el sol si_re_na y en su

a - ve - ci - llas can-tan - - do la luz ce - le -

be - lle - za

be - lle - za

be - lle - za

- - branyen su be - lle - za a - ve - ci - llas can - tan - -

yen su be - - lle - - - za - a - ve -

yen su be - - lle - za

yen su be - lle - - za a - ve - ci - llas can-tan - - do

- - - do can - tan - do su luz, su luz ce -

- - - ci - llas can-tan - do su luz ce -

a - ve - ci - - llas can - - - tan - - do su luz ce -

can - - tan-do su luz ce - - le - - bran su luz ce -

- le - bran, yen su be - lle - za, yen su be - lle - za

- le - bran yen su be - lle - za a - ve - ci - llas can -

- le - bran yen su be - lle - za

- le - bran yen su be - lle - za

a - ve - ci - llas can - tan - do su luz ce - le - bran, yen su

- tan - do su luz ce - le - bran

yen su be - lle - za

yen su be - lle - za, yen su

be - lle - za a - ve - ci - llas can - tan - do, a - ve - ci - llas can -

a - ve - ci - llas can - tan - do, a - ve - ci - llas can -

a - ve - ci - llas can - tan - do, a - ve - ci - llas can -

be - lle - za a - ve - ci - llas can - tan - do, a - ve - ci - llas can -

tan - - do su luz, su luz ce - le - - bran

tan - - do su luz ce - le - - bran

tan - - - do ce - le - - - bran

tan - - - do su luz ce - le - - bran

II.

Cárlos Patiño.

VOCES:

1.ª Can - tarlas gra - cias de Flo - ra quie-re Amor y no se a-tre-

2.ª Can - tarlas gra - cias de Flo - ra quie-re Amor y no se a-tre-

3.ª Can - tarlas gra - cias de Flo - ra quie-re Amor y no se a-tre-

4.ª Can - tarlas gra - cias de Flo - ra quie-re Amor y no se a-tre-

- ve que es el em-pe - ño muy gran-de y es to-do tiem-po muy bre -

- ve que es el em-pe - ño muy gran-de

- ve que es el em-pe - ño muy gran-de y es to-do

- ve que es el em-pe - ño muy gran-de y es to-do tiem-po muy bre -

-ve, muy bre - ve

y es-to-do tiem-po muy bre - ve

tiem-po muy bre-ve, muy bre - ve

-ve, muy bre - ve Ay! que las flo - res com-pi-

Ay! que las flo-res com-pi-

Ay! que las flo-res com-pi-

Ay! que las flo-res com-pi-

-tien-do con va-rios co-lo-res Ay! que las flo-res com-pi-

-tiendo con va-rios co-lo-res y pe-be-tes los o-jos ad-mi-ran

-tiendo con va-rios co-lo-res y pe-be-tes los o-jos ad-mi-ran am-bar res-

-tiendo con va-rios co-lo-res y pe-be-tes los o-jos ad-mi-ran

-tiendo con va-rios co-lo-res y pe-be-tes los o-jos ad-mi-ran am-bar res-

am-bar res-pi-ran

-pi-ran am-bar res-pi-ran

am-bar res-pi-ran Ay! que las a-ves al-ter-nan-do con

-pi-ran am-bar res-pi-ran

C.

Ay! que las a-ves al-ter-nan-do con sil-bos su-

Ay! que las a-ves al-ter-nan-do con sil-bos su-

sil-bos su-a-ves Ay! que las a-ves al-ter-nan-do con sil-bos su-

Ay! que las a-ves al-ter-nan-do con sil-bos su-

-a ves, dul-ces co-ros de vozun a-cen-to pue-blan el

-a-ves, dul-ces co-ros de vozun a-cen-to pue-blan el

-a-ves, dul-ces co-ros de vozun a-cen-to pue-blan el vien-to pue-blan el

-a-ves, dul-ces co-ros de vozun a-cen-to pue-blan el vien-to pue-blan el

vien-to Ay! lo que ve-o aunque es-tá más a-llá del de-se-o

vien-to Ay! lo que ve-o aunque es-tá más a-llá del de-se-o

vien-to Ay! lo que ve-o aunque es-tá más a-llá del de-se-o

vien-to Ay! lo que ve-o aun que es-tá más a-llá del de-se-o

Ay lo que ad_mi_ro que el A_mor su dis_cur_so re_ti_ra. Y pues

Ay lo que ad_mi_ro que el A_mor su dis_cur_so re_ti_ra. Y pues

Ay lo que ad_mi_ro que el A_mor su dis_cur_so re_ti_ra. Y pues

Ay lo que ad_mi_ro que el A_mor su dis_cur_so re_ti_ra. Y pues

son sus gra_cias tan_tas no se que_de por sa_ber, que es Flo_ra flor

son sus gra_cias tan_tas no se que_de por sa_ber, que es Flo_ra flor

son sus gra_cias tan_tas no se que_den por sa_ber, que es Flo_ra flor

son sus gra_cias tan_tas no se que_den por sa_ber, que es Flo_ra flor

que ha ser fru_to de flo_res y plan_tas, flo_res y plan_tas

que ha ser fru_to de flo_res y plan_tas

que ha ser fru_to de flo_res y plan_tas y plan_tas

que ha ser fru_to de flo_res y plan_tas, flo_res y plan_tas

III.

Cárlos Patiño.

VOCES.

1.ª Pas_tor_ci_llo tris_te ¿quién te a_con_se_jó que a_mante y ce_

2.ª Pas_tor_ci_llo tris_te ¿quién te a_con_se_jó que a_mante y ce_

3.ª Pas_tor_ci_llo tris_te ¿quién te a_con_se_jó que a_mante y ce_

4.ª Pas_tor_ci_llo tris_te ¿quién te a_con_se_jó que a_mante y ce_

_lo_so lla_ma_ses al sol, lla_ma_ses al sol? Pas_tor_ci_llo de nues_tra al_

_lo_so lla_ma_ses al sol, lla_ma_ses al sol?

_lo_so lla_ma_ses al sol, lla_ma_ses al sol? Pas_tor_ci_llo de nues_tra al_

_lo_so lla_ma_ses al sol, lla_ma_ses al sol? Pas_tor_ci_llo de nues_tra al_

_de_a que lla_mas can_tan_do los ra_yos del sol ¿Qué tie_nes?

a

_de_a que lla_mas can_tan_do los ra_yos del sol ¿Qué tie_nes?

_de_a que lla_mas can_tan_do los ra_yos del sol ¿Qué tie_nes?

¿que tie - nes? Pues si quie-res y pe - nas lla-mar á la

-mor, a - mor Pues-si quie-res y pe - nas lla-mar

¿que-tie - nes Pues si quie-res y pe - nas lla-

¿que tie - nes Pues si quie-res y pe - nas lla-mar á la

no-che y llo - rar es me - jor, llo - rar es me - jor,

á la no-che y llo-rar es me - jor, y llo - rar es me - jor, llo-rar es me-

-mar á la no-che y llo - rar es me - jor, es me - jor, llo-rar es me-

no-che y llo - rar es me - jor, y llo - rar es me - jor es me-

llo-rar es me - jor. Pas-tor-ci-llo de

-jor, llo - rar es me - jor. Pas-tor-ci-llo de nues-tra al - de-a que llamas can

-jor, llo - rar es me - jor, es me - jor. Pas-tor-ci-llo de nues-tra al - de-a

-jor, es me - jor. Pas-tor-ci-llo de nues-tra al - de-a de nues-tra al-

nues_tra al - de - a que lla_mas can_tan - do los ra_yos del sol, pues si quie_res y

- tan_do los ra - yos del sol ¿que tie - nes? pues si quie_res y pe - nas, pues si

que lla_mas can_tan_do los ra - yos, los ra_yos del sol, pues si quieres y

- de - a que lla_mas can_tan - do los ra_yos del sol, pues si quie_res y

pe - nas lla_mar á la noche y llo - rar es me - jor, pues si

quie_res y pe - nas, pues si quie_res y pe - nas, lla_mar á la

pe - nas, lla_mar á la no_che y llo - rar es me - jor pues si

pe - nas, lla_mar á la no_che y llo - rar es me - jor, pues si quie -

quie_res y pe_nas, lla - mar, lla - mar á la no_che y llo - rar es me - jor

no_che y llo - rar es me - jor, llo - rar es me - jor, y llo - rar es me - jor

quie - res y pe - nas, lla_mar á la no_che y llo - rar es me - jor

- res y pe - nas, lla - mar, lla - mar á la no_che y llo_rar es me_jor

IV.

Cárlos Patiño.

VOCES.

1.ª La_bra_do_ra de Lo_e_ches en quien semi_ran con_

2.ª La_bra_do_ra de Lo_e_ches en

3.ª La_bra_do_ra de Lo_e_ches

4.ª La_bra_do_ra de Lo_e_ches en quien se

_for_mes, con_for_mes las flo_res co_mo do_nai_res

quien se mi_ran con_for_mes las flo_res co_mo do_nai_res las es_

en quien se mi_ran con_for_mes las flo_res co_mo do_nai_res

mi_ran con_for_mes, con_for_mes las flo_res co_mo do_nai_res

las es_trellas co_mo flo_res. Las al_mas

tre_llas co_mo flo_res. Las al_mas

las es_tre_llas co_mo flo_res, co_mo flo_res. Las al_mas

las es_trellas co_mo flo_res. Las al_mas

y vi - das y los co - ra - zo - nes per -

y vi - das y los co - ra - zo - nes per - di - das lo -

y vi - das y los co - ra - zo - nes per - di - das lo -

y vi - das y los co - ra - zo - nes per - di - das lo -

- di - das lo - gren ser - vi - llas: las al - mas,

- gren, per - di - das lo - gren ser - vi - llas: las al - mas,

- gren, per - di - das lo - gren ser - vi - llas: las al - mas,

- gren, per - di - das lo - gren ser - vi - llas: las al - mas,

las al - mas, las al - mas y los co - ra - zo - nes. Por lu -

las al - mas, las al - mas y los co - ra - zo - nes.

las al - mas, las al - mas y los co - ra - zo - nes.

las al - mas, las al - mas y los co - ra - zo - nes.

ce_ro,her_mo - - so; por mi - la_gro,e_ter - - no ay! - - - que su he_

Por lu - ce_ro,hermo - so; por mi - la_gro,hermo - so

Por lu - ce_ro,hermo - so; por mi - la_gro,e_ter - - no ¡ay!

que su he_chi_zo be -

- chi_zo be - llo es flor en la tie_rra y es tre_llaen el cie lo,

es flor en la tie_rra y es - tre_llaen el cie - - lo,

es flor en la tie_rra y es - tre_llaen el cie - - lo, que su he_

- llo es flor en la tie_rra y es - tre_llaen el cie - - lo, que su he_

es_flor_en la_tie - - rra y es - tre_llaen el cie - lo, - - que su he_chi_zo,

es flor en la tie - - rra, que su he_chi_zo be - - llo

- chi_zo es flor en la tie_rra y es - tre_llaen el cie_lo, que su he_

- chi_zo be - llo es flor en la tie_rra es flor en la

que su he_chi_zo be_ llo es flor en la tie_

que su he_chi_zo be_ llo es flor en la tierra, en la tie_

_chi_zo be_ llo es flor en la tie_

tie_rra y es_tre_lla en el cie_ lo, es flor en la tie_

_rra, en la tie_rra y es_tre_lla en el cie_ lo ¡ay!

rra, es flor en la tie rra

_rra, yes_tre_lla, es_tre_lla en el cie_lo, yes_tre_lla en el

_rra, que su he_chi_zo be_ llo, que su he_chi_zo be_ llo

y es_tre_lla en el cie_ lo y es_ tre_lla en el cie_ lo.

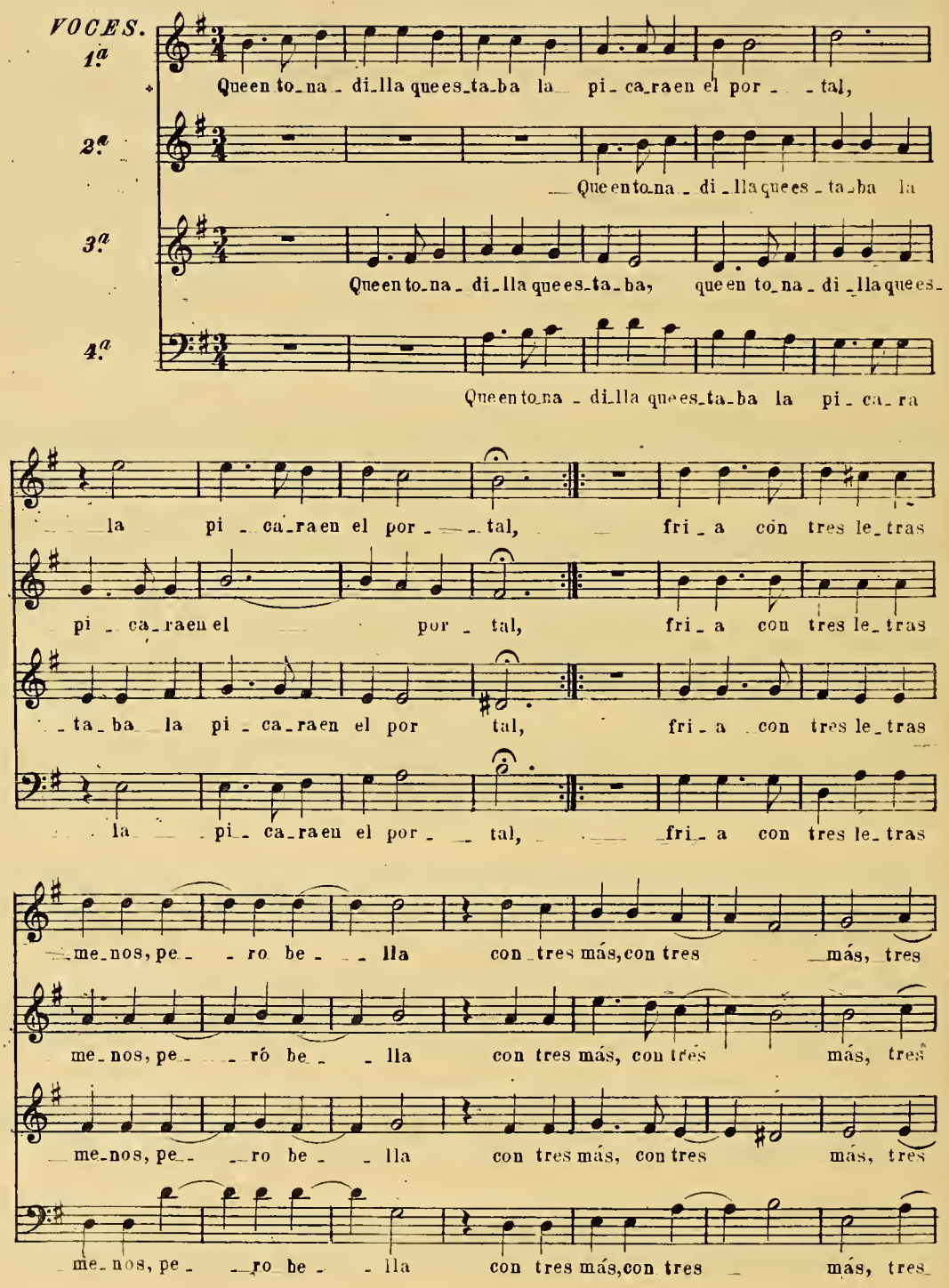
y es_ tre_lla, y es_tre_lla en el cie_ lo.

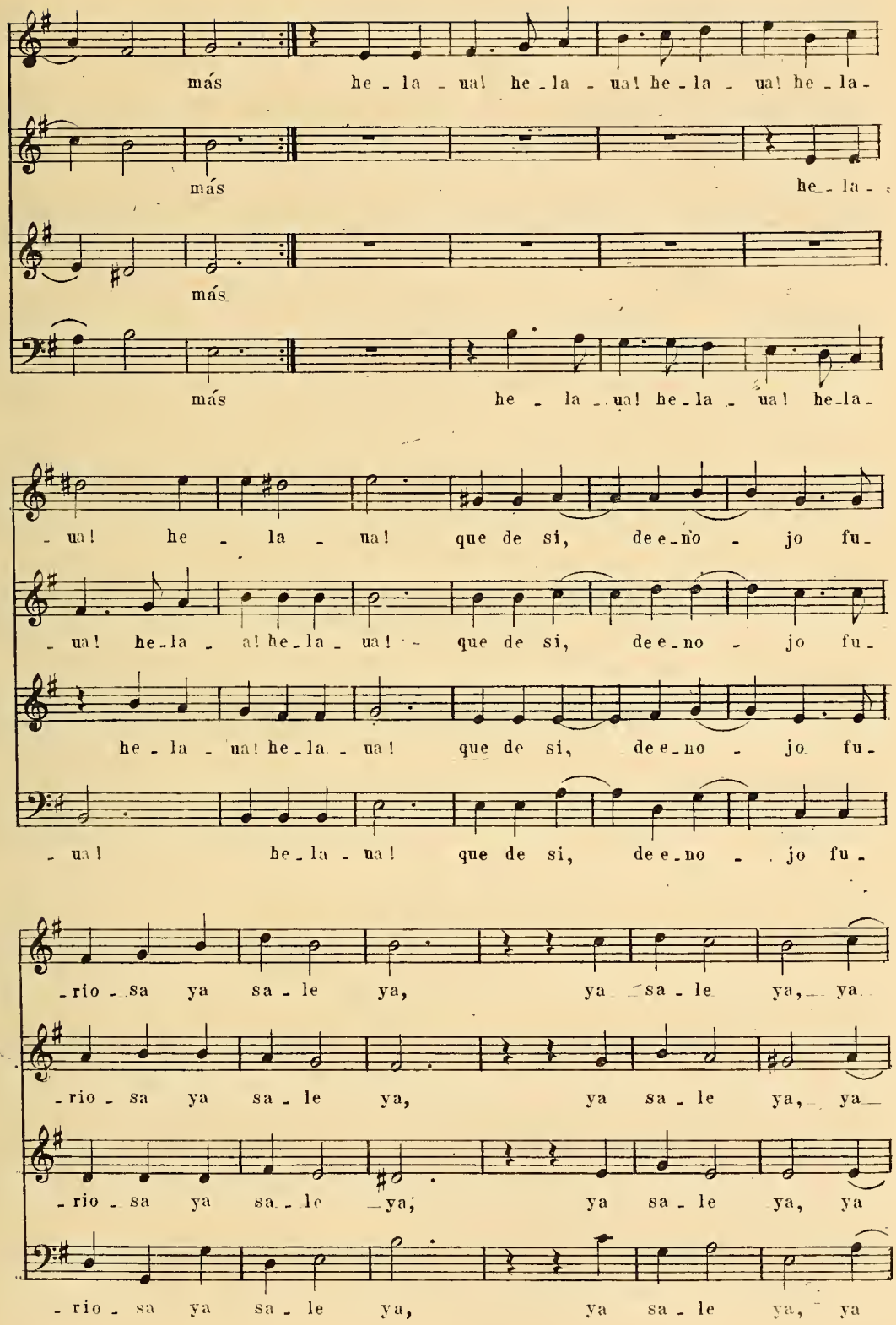
cie lo, y es_tre_lla en el cie_ lo.

es flor en la tie_ rra y es_ tre_lla en el cie_ lo.

V.

Manuel Machado.




más he - la - ua! he - la - ua! he - la - ua! he - la -
más he - la -
más
más he - la - ua! he - la - ua! he - la -
- ua! he - la - ua! que de si, de e - no - jo fu -
- ua! he - la - a! he - la - ua! que de si, de e - no - jo fu -
he - la - ua! he - la - ua! que de si, de e - no - jo fu -
- ua! he - la - ua! que de si, de e - no - jo fu -
- rio - sa ya sa - le ya, ya sa - le ya, ya
- rio - sa ya sa - le ya, ya sa - le ya, ya
- rio - sa ya sa - le ya, ya sa - le ya, ya
- rio - sa ya sa - le ya, ya sa - le ya, ya

sa - le ya: pe - ro es - tan - do tan her - mo - sa, que en sies -

sa - le ya:

sa - le ya: tan her - mo - sa, que en sies -

sa - le ya: pe - ro es - tan - do tan her - mo - sa, que en sies -

- tá, tan her - mo - sa que en sies - tá, tan her - mo - sa que

tan her - mo - sa, que en sies - tá,

- tá, tan her - mo - sa que en sies - tá, que en sies -

- tá, tan her - mo - sa, tan her - mo - sa, que en

en sies - tá, tan her - mo - sa, que en si es - tá.

tan her - mo - sa, que en sies - tá, tan her - mo - sa, que en sies - tá.

- tá, tan her - mo - sa, que en sies - tá, que en sies - tá.

sies - tá, tan her - mo - sa, que en si es - tá.

VI.

Francisco Navarro.

VOCES

1.ª E - no - ja - do es - tá el A - bril con los ri - go - res de E - ne - ro por

2.ª E - no - ja - do es - tá el A - bril con los ri - go - res de E - ne - ro por

3.ª E - no - ja - do es - tá el A - bril con los ri - go - res de E - ne - ro por

4.ª E - no - ja - do es - tá el A - bril con los ri - go - res de E - ne - ro por

que á un a - rro - yo de pla - ta pren - dió con gri - llos

que á un a - rro - yo de pla - ta pren - dió con gri - llos de

que á un a - rro - yo de pla - ta pren - dió con gri - llos

que á un a - rro - yo de pla - ta pren - dió con gri - llos de

de hie - lo, pren - dió con gri - llos de hie - lo.

hie - lo pren - dió con gri - llos de hie - lo.

de hie - lo, pren - dió con gri - llos de hie - lo.

hie - lo, pren - dió con gri - llos de hie - lo.

A - rro - yue - lo tris - - te, a - rro - yue - lo tris -

A - rro - yue - lo tris - - - te, a - rro - yue - lo tris -

A - rro - yue - lo tris - - te, a - rro - yue - lo tris -

A - rro - yue - lo tris - - te, a - rro - yue - lo tris -

- te que co - rrer no pue -

- te que co - rrer no pue -

- te que co - rrer no pue -

- te que co - rrer no pue - - des, no pue -

- des, a - rro - yue - lo tris - - te, a - rro - yue - lo

- des, a - rro - yue - lo tris - - te, a - rro - yue - lo

- des, a - rro - yue - lo tris - - te, a - rro - yue - lo

- des, a - rro - yue - lo tris - - te, a - rro - yue - lo

tris - - te, que co-rrer no

tris - - te, que co-rrer no pue -

tris - - te, que co-rrer no

tris - - te, que co-rrer no pue - des, no

pue - des, ten pa-cienciaun ra-to, un ra-to, ten pa-cienciaun

- - - des, ten pa-cienciaun ra - to,

pue - des, ten pa-cien-cia un ra - to, ten pa-

pue - des, ten pa-cienciaun ra - to, un ra - to,

ra - - - - to, no de-ses-pe-res, no, no,

ten pa-cien-ciaun ra - to, no de-ses-pe-res no, no,

-cien-ciaun ra - - - to, no de-ses-pe-res, no de-ses-pe-res,

ten pa-cien-ciaun ra - to, no de-ses-pe-res, no, no,

no de - ses - pe - res, no de - ses - pe - res por que cuando el sol

no de - ses - pe - res, no de - ses - pe - res

no de - ses - pe - res, no de - ses - pe - res

no de - ses - pe - res, no de - ses - pe - res

sal - ga que a - guar - dan do es - tás, que a - guar - dan do es -

- tás, co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás, bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta - rás

co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli -

co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta -

co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli -

co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli -

- rás, bu - lli - rás, bu - lli - rás, co - rre -

- rás, bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta -

- rás, co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás

- rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli -

- rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás, bu - lli -

- rás, bu - lli - rás, bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli -

bu - lli - rás bu - lli - rás, co - rre - rás, sal - ta - rás, bu - lli - rás,

- rás, co - rre - rás, sal - ta - rás ya - ún li - son - je - ro

- rás, co - rre - rás, sal - ta - rás y a - ún li - son - je - ro

- rás, co - rre - rás, sal - ta - rás ya - ún li - son - je - ro

co - rre - rás, sal - ta - rás y a - ún li - son - je - ro

te rei-rás con tus di-chas, te rei-rás,

te rei-rás con tus di-chas, te rei-rás,

te rei-rás con tus di-chas, te rei-

te rei-rás con tus di-chas, te rei-

te rei-rás, te rei-rás, con tus di-chas, te rei-

te rei-rás, te rei-rás, con tus di-chas, te rei-

-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás,

-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás,

-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-

-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-

te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-

te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-rás, te rei-

- ras del mis - mo E - ne - ro, te rei -

- ras del mis - mo E - ne - ro, te rei -

- ras del mis - mo E - ne - ro, te rei -

- ras del mis - mo E - ne - ro, te - rei - rás con tus

- rás con tus di - chas, te rei - rás te rei - rás con tus di - chas

- rás con tus di - chas, te rei - rás te rei - rás con tus di - chas del

- rás con tus di - chas, te rei - rás te rei - rás con tus di - chas

di - chas, te rei - rás con tus di - chas del mis - mo E - ne - ro, del

del mis - - mo E - ne - - ro

mis - - mo E - ne - - - - - ro

del mis - - mo E - ne - - ro

mis - - mo E - ne - - - - - ro

SOLOS, TONADAS Y PASACALLES.

I.

SOLO.

José Marin.

VOZ.

ACOMPTO.

Del si - len - cio de mis pe - nas na - ce el mé - ri - to al do - lor, al do - lor, pues no se a - par - ta del al - ma mien - tras no bus - ca la - voz.

Son mis an - sias tan fun - da - das que mi tor - men - to al a - mor, al a - mor, o - fen - die - ra si di - je - se por el la - bio el co - ra - zón.

Es - cón - da - se a - llá en el pe - cho la he - ri - da del cie - go Dios, del cie - - go Dios, pues bas - tan pa - ra tes - ti - gos la san - gre con el ar - - pón.

¡Ay! qué ri - gor ¡ay! qué ri - gor ¡ay!

qué ri - gor, su - - frir el tor - men - to, ca - llar el do - lor!

D.C.

II.

SOLO.

De autor desconocido.

VOZ.

ACOMPTO.

Tor-to - li - lla que llo-ras ¿pa-ra qué di - ces á los

mon - tes tus pe-nas si las re - pi - ten? ¿pa-ra qué di - ces á los

mon - tes tus pe-nas si las re - pi - ten, si las re - pi - ten y al

oi-do te vuel-ven los e-cos, te vuel-ven los e - cos tris -

- tes con que do - blas los ma - les, do-blas los ma-les, do - bla los

3♯ 6 6 6♯

ma - les, cuan - do los gi - mes? ¿pa - ra qué di - ces a los

mon - tes tus pe - nas si las re - pi - ten, si las re - pi - ten?

COPLAS.

So - bre a - quel des - nu - do tron - co llo - - rau - na tor - to -

- li - - lla, que en a - rru - llos de u - na pe - - na

lá - gri - mas, lá - gri - mas son cuan - tas gi - - mes. ¿Pa - ra qué di - ces a los

mon - tes tus pe - nas si las re - pi - ten, si las re - pi - ten?

III.

TONADA Á SOLO.

De Juan de Navas.

ESTROFAS.

VOZ.

ACOMPTO.

Sel_va a_pa_ci_ble, que si hoy flo_re_ciente ma_ña_na marchi_ta, tu

rui_na acre_di_ta del cierzo indig_na_do la có_le_ra ardiente an_tes que se au_

sen_te di_le á mi bien, di_le al due_ño mi_o, que to_do se mu_da, to_do se

COPLAS.

mu_da, que to_do se mu da si no es su des_vi_o. (*Falta la*

letra en el original)

IV.

TONADA Á SOLO.

Del maestro Serqueira.

ESTROFA.

VOZ.

ACOMPTO.

To-do es a-mor, el a-rro-yo, la estre-lla y la flor. A-pren-de, Tir-si be-lla, de la flor, el a-rro-yo y la estre-lla, y ve-rá tu ri-gor, que nada es des-den, que to-do es a-mor, el a-rro-yo, la estre-lla y la flor: y llo-ran-do, ar-dien-do, es-pi-ran-do, en cris-tal, en in-cen-dio, en o-lor: el a-rro-yo,

laes-tre - - llay la flor na - daesdes-den, to-

-does a-mor: el a-rro-yo llo-ran-doen cris-tal, en in-

-cen-dio ar-dien-do laes-tre-lla,y la flor es-pi-ran-doen o-lor,

to-does a-mor, llo-ran-doel a-rro-yo, ar-dien-do laes-tre-lla,es-pi-

-ran-do la flor, en cris-tal, en in-cen-dio,en o-lor, to-does a-

-mor, el a-rro-yo, laes-tre - - llay la flor

COPLAS.

A - quel . a - rro - yue - lo, ga - lan de las sel - vas, sus

tron - cos i - nun - da y sus flo - res rie -

- ga: ya - man - te ce - le - - - bra con

llan - to de cris - tal, de a - mor las pe - - nas, con llan - to de cris -

- tal de a - - mor las pe - - - - - - - nas

TONADA Á SOLO.

De Miguel Martí Valenciano.

VOZ.
VIOLIN.
ACOMPTO.

Ay del a-mor, Ay del a-mor, que en el in-cen-dio a-man-te su fre, en-cuentra al pri-mer pa-so, en cuen-tra al pri-mer pa-so el pre-ci-pi-cio al la-do de un des-den. Ay! Ay! Ay! que le mi-ro mor-tal, pues vi-vir de un des-

pre - - cio es vi-vir de un ay! Ay

COPLAS.

Ay que el a - - bo - - rre - ci mien - - to ac - ci - dente es, tan fa -

- tal, que el que in mor-tal - pre-su - me su fi - ne -

- - za, - por más que quie - - ra no ha de que - rer,

por más que quie - - ra no ha de que - rer

TONADA Á SOLO.

ESTRIBILLO. **De Don José Justo.**

VOZ.

¡Ay de a-quel des-di-cha-do de quien es su tor-

ACOMPTO.

men-to su des-can-so! ¡Ay de a-

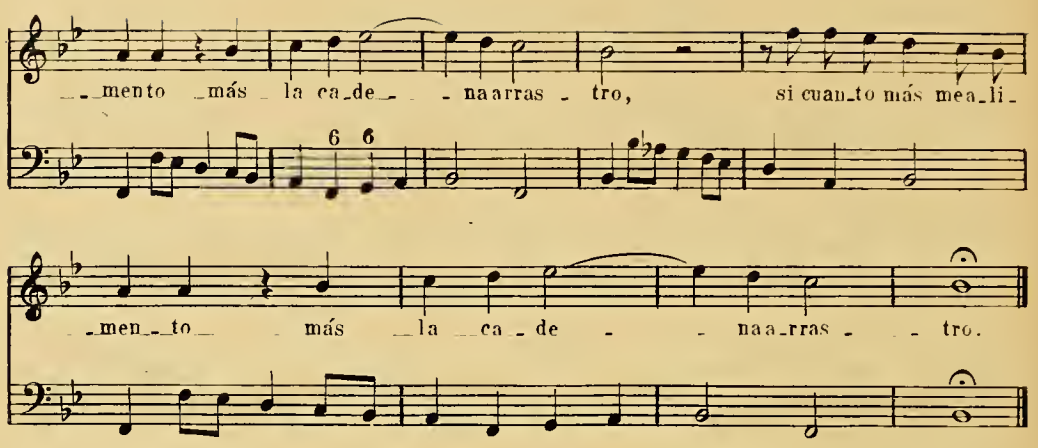
quel, de a-quel des-di-cha-do, ay de a-quel de quien

es su tor-men-to, de quien es su tor-men-to, de quien

es su tor-men-to, su des-can-so!

COPLAS.

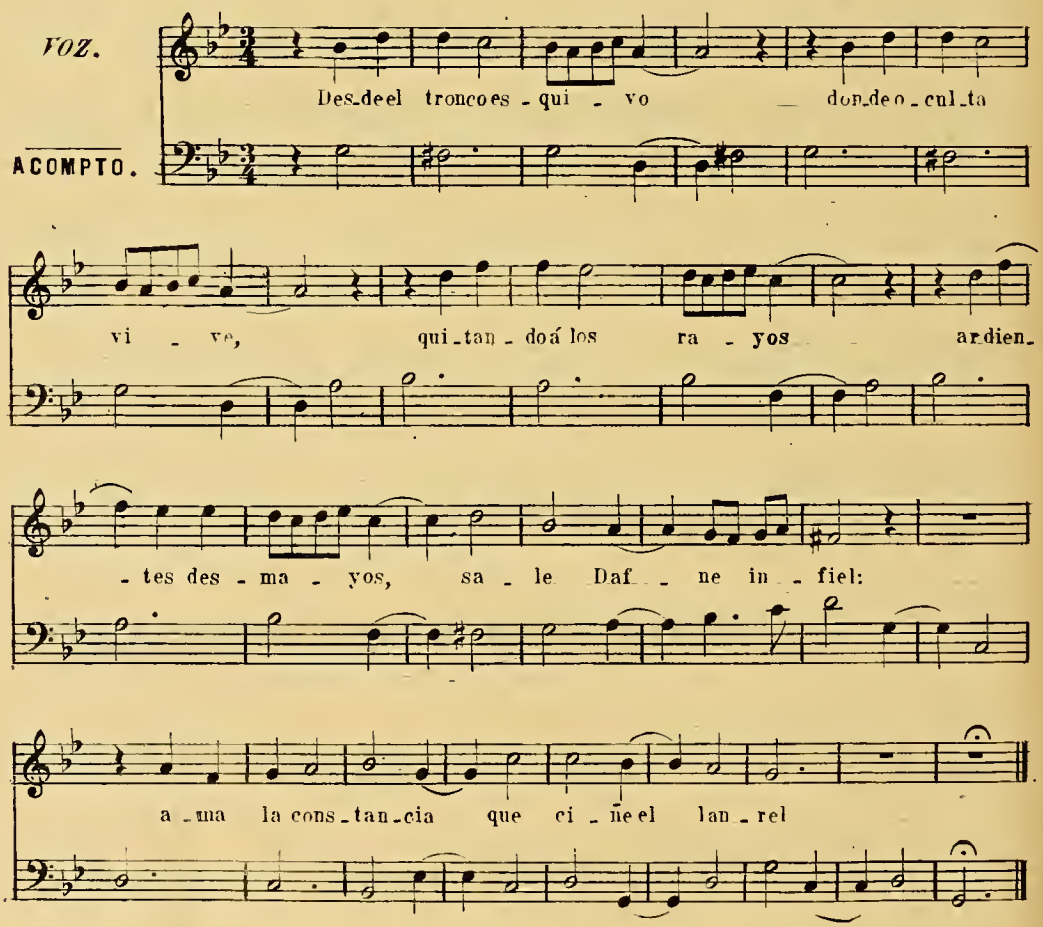
¡De qué sir-ve a-len-tar me en es-te mal que pa-so si cuán tomás me a-li-



VII.

TONADA Á SOLO.

De Juan de Navas.



VIII.

TONADA Á SOLO.

De Sebastián Durón.

VOZ.

ACOMPTO.

Gra_cio_samo_da e_sa enquehanda_dó en u_sar, Cloriher_

_mo_sa, so_breser lin_da ser men_ti_ro_sa, so_breser

lin_da ser men_ti_ro_sa, ser men_ti_ro_sa.

COPLAS.

No es mal u_so el que intro_du_ce su bel_dad en_re_da_do_ra, cor_tan_

_do de sus ol_vi_dos la ga_la de las me_mo_rias. ¡Gracio_

_samo_da! so_bre ser lin_da ser men_ti_ro_sa.

IX.

TONADA A SOLO.

De Manuel de Villaflor.

VOZ.

ACOMPTO.

¿Quie-res que te di-ga, Fi-lis, la fe con que te ve-ne-ro? Pues no, pues, no quie-ro, y lue-go an-da-re-mos ai-ra y más i-ra, á ce-ño y más ce-ño, a i-ra y más i-ra y á ce-ño y más ce-ño.

¿Qui-sie-ras que te di-je-ra que te a-do-ro, de ma-ne-ra que vi-vo de lo que

mue - ro? Pues no, pues, no quie - ro,

que la cruel - dad en ti ha - llo: si se de clarael va - - sa - llo

a - pre - ta - rán en el im - pe - - rio,

y lue - - go an - da - re - mos á i - ray más

i - ra, á ce - ño y mas ce - ño, á

i - ray más i - ra yá ce - ño y más ce - ño.

X.

TONADA Á SOLO.

Sebastián Durón.

VOZ.

ACOMPTO.

Arro_je_las flechas, si, si, el venda_do ni_ño: sus ti_ros ol_ vi_de ya, ya, si en la _ za pro_di_gios di_go, yo, yo, yo que tie_ne el a_ mor her mo_so po_der. Que cán_te_lo yo y dí_ga_lo él. Que cán_te_lo yo y dí_ga_lo el, y dí_ga_lo el

XI.

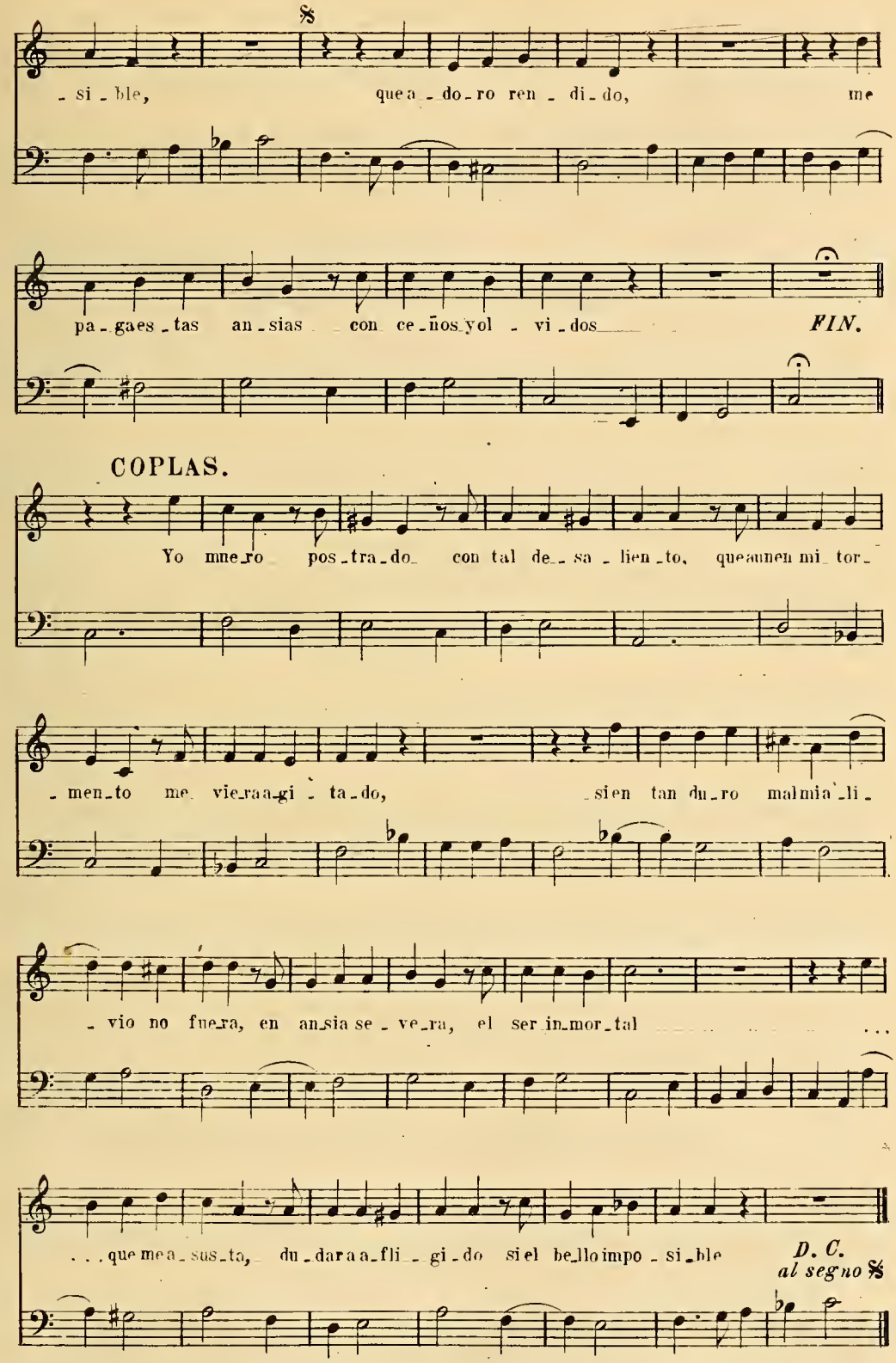
TONADA Á SOLO.

Antonio Literes.

VOZ.

ACOMPTO.

Bos que fron_do_so, a_ves ri_sue_ñas, fuente a_pa_ _ci_ble, si no teneis vo_ces de_ cid_me por se_ñas si el be_llo im po_


- si - ble, que a - do - ro ren - di - do, me
pa - gaes - tas an - sias con ce - ños yol - vi - dos
FIN.
COPLAS.
Yo me ro pos - tra - do con tal de - sa - lien - to, que aun en mi tor -
- men - to me vie - ra a - gi - ta - do, sien tan du - ro mal mia - li -
- vio no fue - ra, en an - sia se - ve - ra, el ser in - mor - tal
. . . que me a - sus - ta, du - dara a - fli - gi - do si el be - llo impo - si - ble
D. C.
al segno

XII.

TONO Á SOLO.

Francisco Monjo.

ESTROFAS.

VOZ.

ACOMPTO.

Al son delaspri_sionescompañi_a deuntriste.Fi_le_no desdi_

_cha_____do deesta ma_ne_ra di_____ce: Ay!

mi_se_ro de mi! ¡Ay in_fe_li_ce! ¿Cómo po_

_dré pa_gar mi li_ber_tad per_di_da, si es in_gra_to y fal_so el

due_ño que la ri_ge, que la ri_ge? ¡Ay

mi_se_ro de mi! ¡Ay in_fe_li_ce!

COPLAS.

¿Ay no-ble de-sengaño a quétiem-po venis-te, cuando tan so-lo puede

de mas do-lor servir - - me! ¡Ay mi-se-ro de

mi! ¡Ay in-fe-li - - ce!

XIII.

TONADA Á SOLO.

De Francisco Berxes.

VOZ.

ACOMPTO.

¡Ay quémal, ay quéra-bia, ay-qué tormento, ay quémal, ay quéra-bia

ay qué tormento, ay qué tormen-to, ay qué tor-men - to

pues en las mismas on - - - das en que me a-ne -

- go, en que me a - ne - go bus - can - do los cris - ta - les, bus - can - do los

cris - ta - les en cuen - tro el fue - go en cuen - tro el fue - go

en - cuen - tro el fue - go, en cuen - tro el fue - go, en - cuen -

- tro el fue - - go en - cuen - tro el fue - - go, el fue - - - go

COPLAS.

en el cristal que se que - ma mi in - faus - to pe - cho, o bcie - los, ¿don - de huiré un - des - dicha - do

sia - un la nieve es in - cendio, si aun la na - ve es in - cendio, es in - cen - dio?

TONADA.

¡Val - gate Dios por Be - li - sa qué ma - la con - cien - cia tie - nes,

pues áun po - bre vie - jo ma - tas al pa - so que le en - cien - - des, al pa - so que

más leen - ciendes! ¡Po - bre veje - te, qué apu - ro re - tor - cer pa - sa el ve -

- je - te, qué a - pu - ro re - tor - cer pa - sa el ve - je - - te!

XIV.

TONADA HUMANA.

(1701)

De autor desconocido.

VOZ.

De tus a - mo - res Men - gui - llate - me - ro - sa el al - mas es - tá,

ACOMPTO.

porque qui - tan el cui - da - do por ha - cer la fal - se - dad

por_que qui_tan el cui - da_do por ha - _cer la fal - se -

1.ª volta. 2.ª volta. COPLAS.

- dad. - dad. Ra - ra ne - - ce -

- dad, ra - ra ne - ce - dad, que el mal me pa_rez - - ca

bien y el bien me - rez - ca mal, y el bienme pa_rez_ca mal, y el bien

me pa - rez - ca mal, y el bien me pa - rez - ca mal.

TONADA Á SOLO.

Sebastián Durón.

ESTROFAS.

VOZ.

ACOMPTO.

Na - die se com-pa-dez - ca de mi do - lor,

que quie - ro mo - rir, que quie - ro mo-

-rir por-que quie - ro yo. yo.

1.ª volta. 2.ª volta.

COPLAS.

Ya no me quie-ro mo - rir, que lo he pe - na - do me - jor

pues a - ca - bar deu-na vez con la vi-da es no

2

ser tan fi - no que a - do-re el do - lor. lor.

1.ª volta.

XVI.

TONADA Á SOLO.

De Don José Asturiano.

VOZ.

ACOMPTO.

¿Co - ra - zón de qué os que - jais? ¿qué te - neis, qué te - neis, que con sus - pi - ros ha - blais y con llan - to res - pon - deis? Sin du - da que muchoar - deis pues con llan - to des - can - sais.

COPLAS.

No llo - res más A - ma - ri - lis que es en - ri - que - cer - la pe - na dan - do en su sen - ti - mien - to ca - da lá - gri - ma u - na per - la.

TONADA Á SOLO.

Sebastián Durón.

VOZ.

ACOMPTO.

Traicióni-do-la-tra-da ¿porqué nie-gas el biende tu mar-ti-

-rio aun in-fe-liz que so-lo fué su cul-pa la acción de su de-li-to?

FIN.

RECITADO.

Y pues en fin me de-ja, a dios, a dios, a dios, ti-ra no ingrato due-ño mi-o,

a dios! Ya al encon-trar mis an-sias y mis sus-pi-ros

há-bla-les en des-pre-cios más no en ol-vi-dos, mas no,

mas no en ol-vi-dos. A-dios, a-dios, ti-ra no ingra-to

due-ño mi-o, a-dios, a-dios, ti-ra no in-gra-to due-ño mi-o.

D.C.

XVIII.

PASACALLE.

José Marin.

ESTRIBILLO.

VOZ.

GUITTARRA.

Desenga-ñé-mo-nos ya, mal pa-ga - - do pen-sa-mien-

-to, que a la vis-ta de la - gra-vio no ha de estar el gusto cie - - go

FIN.

No ha de ser u-na fi-ne - - - - za de un-na fal -

Fa - vor que me-re-cen tan - - - tos á cual quie -

- - se-dad tro-fe - - - o, que des-lu-ce un-na men-ti -

- ra ca-be me - - nos por que no que - - da pa-ga -

- - - - - - ra la ver-dad de un ren-di -

- - - - - - do nia - - un el que es-ta más

-mien - - - - to, de un ren-di-mien - to.

con - - - ten - to, más con-ten - - to.

D. C.

XIX.

PASACALLE.

COPLAS. **José Marin.**

VOZ.

A - man_te, au_sen_te y tris_te, Fi - li; de ti me
Sus - pi - ros des_di - cha_dos en des_pre_cia_dos

GUITARRA.

que - jo que es_te pe - que_ño a_li - vio me per_mi - tió el tor_men
rue_gos in - di_cios son que es ya im_po_si - ble el re - me -

ESTRIBILLO.

- to. Que vi - vir a - man_te de tus des_pre-
- dio.

- cios es in - fa - mar la fuer_za de mis tor -

- men - - tos, es in_fa_mar la fuerza de mis tor_men - - tos.

XX.

PASACALLE.

COPLAS. **José Marin.**

VOZ.

GUITARRA.

Qué bien canta un rui - se - uor des - - de a-quel

ver - de lau - rel; no de - be de te - ner ce - - - los, pues pue - de can -

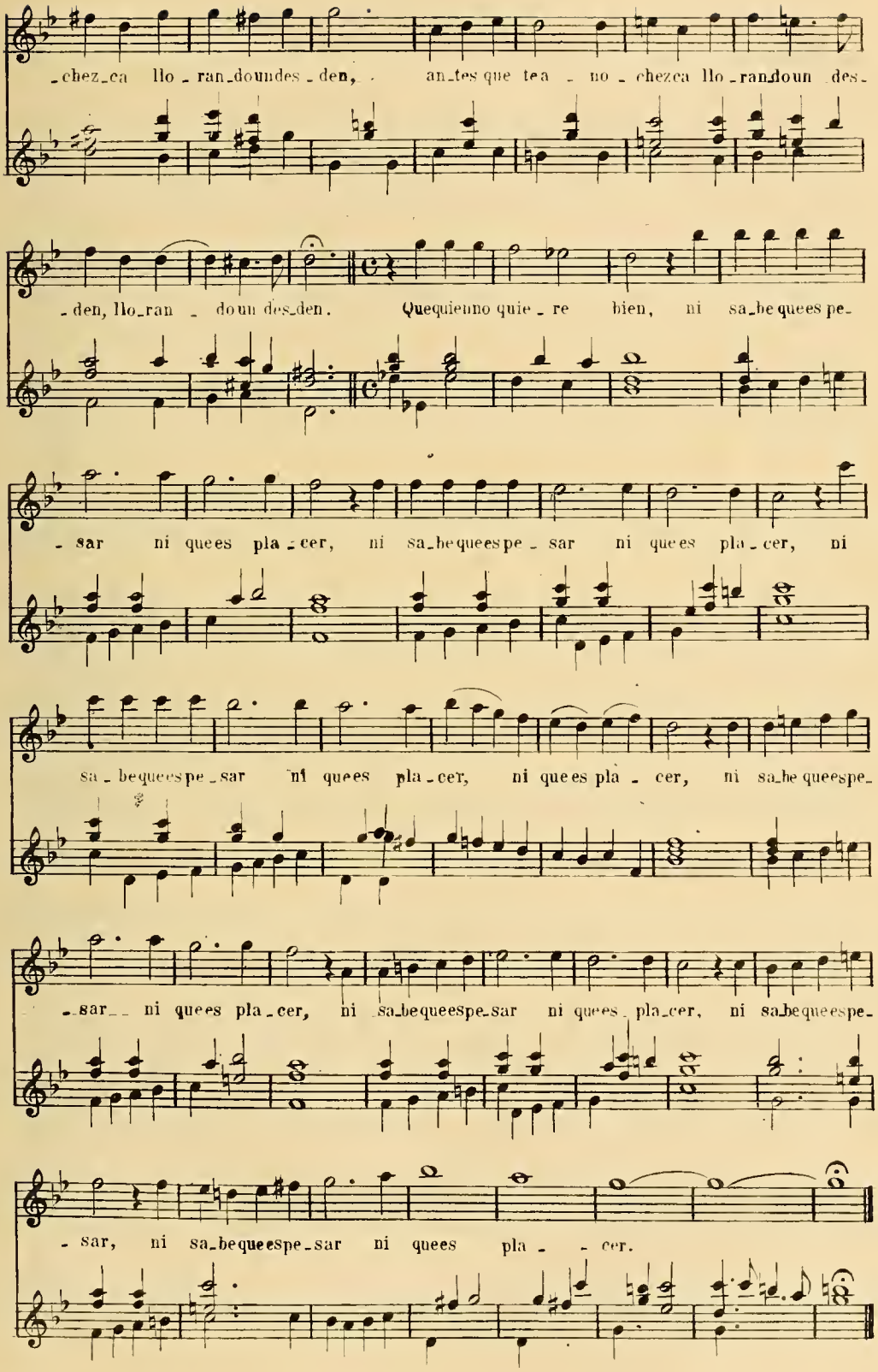
- tar tan bien, pues, pue - de can - tar tan bien.

ESTRIBILLO.

Rui - se - ñor que á la au - ro - ra con - ten - to te

ves, Rui - se - ñor que á la au - ro - ra con - ten - to, con - ten - to te ves, can -

- ta pri - mo - res al a - ma - ne - cer an - tes que te a - no -


-chez-ca llo - ran-doundes - den, an-tes que tea - no - chezca llo-ran-doun des-
-den, llo-ran - doun des-den. Quequienno quie - re bien, ni sa-bequeespe-
- sar ni quees pla - cer, ni sa-bequeespe - sar ni quees pla - cer, ni
sa - bequeespe - sar ni quees pla - cer, ni quees pla - cer, ni sa-bequeespe-
-sar ni quees pla - cer, ni sa-bequeespe-sar ni quees pla-cer, ni sa-bequeespe-
- sar, ni sa-bequeespe-sar ni quees pla - cer.

XXI.

PASACALLE.

José Marin.

VOZ.

GUITARRA.

Mi se - ño - ra Ma - rian - ta - ños, mi se -

- ño - ra Ma - rian - ta - ños en lae - ter - ni - dad deun

mes pre - gun - ta có - mo la qui - se é ig - no - ra qué

res - pon - der: por que yo no sé don - de an - da el a -

- mor, sin qué ni por qué sin qué ni por qué. qué.

1.ª 2.ª

XXII.

PASACALLE.

José Marin.

VOZ.

GUITARRA.

A - ho - ra que es tais dor - mi - - da y me en - cu - bren las ti - nie - - blas, a - vues - tros um - bra - les lle - - go, se - ño - ra, á de - cir mis pe - - nas, - se - ño - ra, á de - cir mis pe - - nas.

XXIII.

PASACALLE.

COPLAS.

José Marin.

VOZ.

GUITARRA.

No pien - se Min - gui - - lla, no pien - se Min - gui - - lla, que me mue - ro por sus o - jos;

que he si - do bo-bo hasta a - qui y no quie - ro ser más bo - - bo.

ESTRIBILLO.

¡Oh qué lin - do mo - do! ¡oh! qué lin - do mo - do! ¡oh! que

lin - do, ¡oh! qué lin - do mo - - do, pa - ra que la

de - - jen u - - na por o - - - tros

XXIV.

PASACALLE.

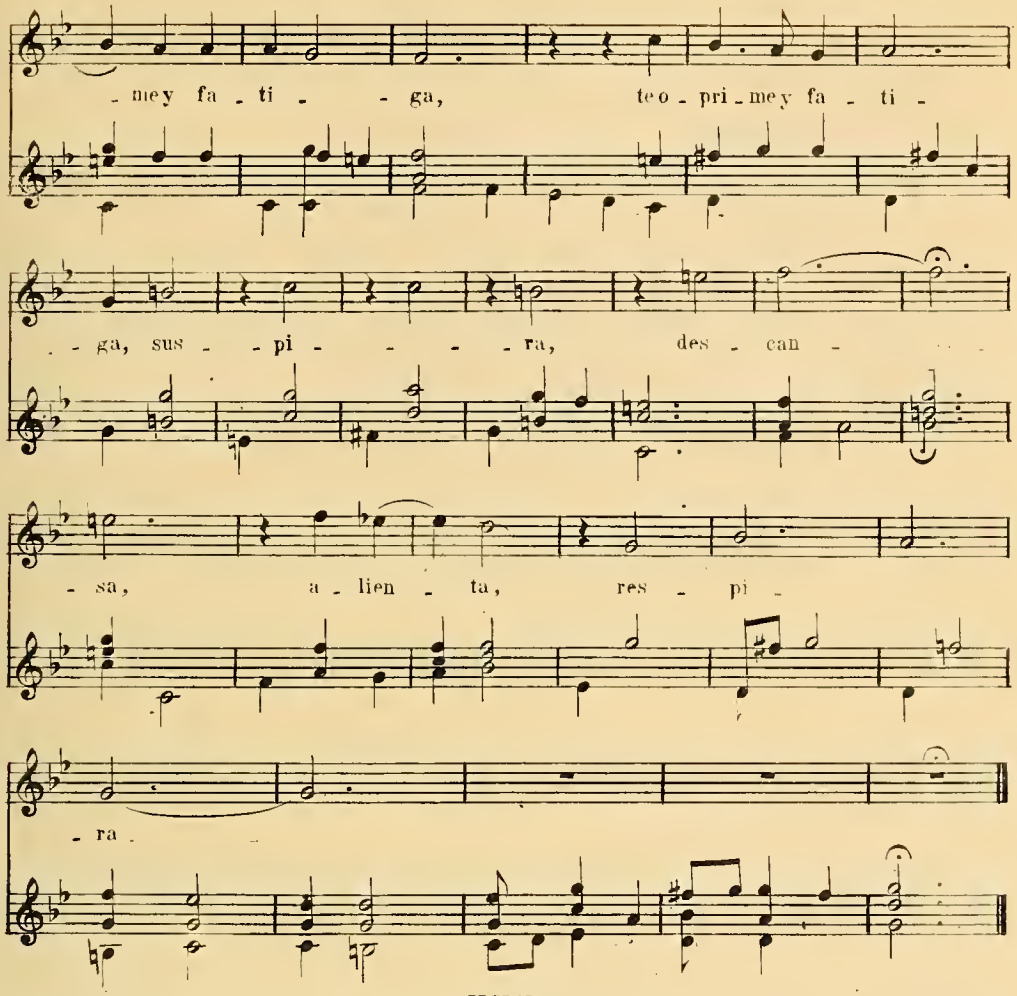
José Marin.

VOZ.

GUITARRA.

Co - ra - zón que en pri - sión de res - pe - tos, cau - ti - - - vo te

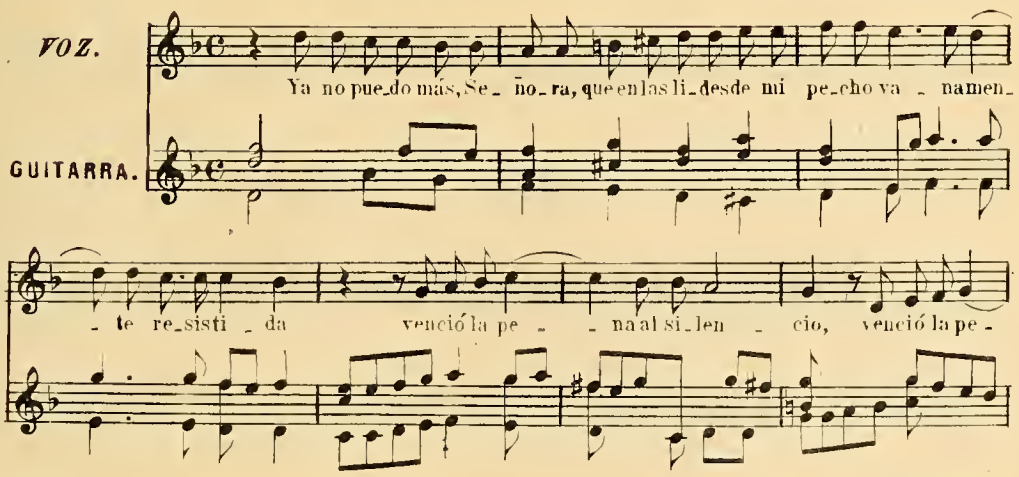
mi - - ras, ya que el la - zo te tan - ta ca - de - na te o - pri



XXV.

PASACALLE.

José Marin.



- naalsi-len - - cio. Yaunque se-a vi-vir, mo-rir dea-mo-

-res, yaunque se-a vi-vir, mo-rir dea-mo-res, mo-rir dea-mo-

-res ni dar pri-saal vi-vir, queel tiem-po co-rre,

que el tiem-po co-rre. Yaun-que

se-a vi-vir, mo-rir dea-mo-res, yaun que se-a vi-vir, mo-rir

dea-mo-res, mo-rir deamo-res ni dar prisaal vi-vir, queel

1ª 2ª

tiem-po co-rre, que el tiem-po co-rre. rre.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06662 458 4